[Musicien Compositeur Saint-Simonien

ML
410
.D24
B8
1900
SMRS

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/fliciendavi00bran

Les Musiciens Célèbres

FÉLICIEN DAVID

Par René BRANCOUR

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

FÉLICIEN DAVID

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Parus :

Berlioz, par Arthur COQUARD.
Boieldieu, par Lucien AUGÉ DE LASSUS.
Chopin, par Elie POIRÉE.
Félicien David, par René BRANCOUR.
Gluck, par Jean D'UDINE.
Gounod, par P.-L. HILLEMACHER.
Grétry, par Henri de CURZON.
Hérold, par Arthur POUGIN.
Liszt, par M.-D. CALVOCORESSI.
Mendelssohn, par P. de STŒCKLIN.
Mozart, par Camille BELLAIGUE.
Paganini, par J.-G. PROD'HOMME.
Rameau, par Lionel de la LAURENCIE.
Rossini, par Lionel DAURIAC.
Schubert, par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.
Schumann, par Camille MAUCLAIR.
Weber, par Georges SERVIÈRES.

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

FÉLICIEN DAVID

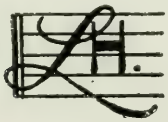
PAR

RENÉ BRANCOUR

Conservateur du Musée du Conservatoire National de Musique
et de Déclamation.

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

Tous droits de traduction et de reproduction réservés
pour tous pays

A

Monsieur HENRY MARCEL

Reconnaissant et respectueux hommage.

R. B.

FÉLICIEN DAVID

> ... David a été un artiste sincère : il n'a jamais cherché les succès faciles et n'a pas gaspillé son talent ; il a vécu pauvre et son nom restera.
>
> (C. SAINT-SAËNS.)

I

LES ANNÉES D'ENFANCE ET D'ADOLESCENCE
LE SAINT-SIMONISME

Félicien-César David naquit à Cadenet (département de Vaucluse) le 13 mai 1810. Dès ses premières années il éprouva les effets de cette solitude du cœur qui devait assombrir sa vie entière. Dernier venu dans un ménage qui comptait déjà quatre enfants, il perdit sa mère peu de temps après sa naissance. Son père, appelé à Saint-Domingue par l'un de ses parents, avait réussi à y amasser une fortune considérable. Chassé de l'île par la révolte des noirs en 1790, il s'était vu contraint de retourner en France dans une situation passablement précaire. Il se fixa d'abord à Marseille, puis à Cadenet où il mourut en 1815.

Le jeune Félicien put se familiariser de bonne heure avec les sons musicaux. Son père jouait, paraît-il, du

violon d'assez remarquable façon, et l'enfant s'y montrait sensible. Je suppose que les enthousiastes biographes de notre héros ont dû quelque peu exagérer, en nous le montrant, à peine âgé de deux ans, « se tordant, sautillant de plaisir quand son père faisait entendre quelque mélodie sur le violon », puis, deux ans plus tard, « debout sur la table, au dessert, les jours de fête, égrenant son petit répertoire » de romances « qu'il chantait avec beaucoup de grâce » ; — et en découvrant là des symptômes d'une vocation irrésistible. Je crois volontiers, d'ailleurs, que le père du bébé mélomane en conçut de favorables présages, et j'admets l'authenticité des paroles prophétiques qu'il articulait devant ses autres enfants : « Faites attention à Félicien, il sera bon musicien quelque jour ! »

Quoi qu'il en soit, la petite ville de Cadenet s'intéressait à l'enfant prodige. Parvenu à l'âge de six ans, il fut entendu, interrogé, mis à l'épreuve par un bon musicien, M. Garnier, hautboïste de l'Opéra, qui était venu passer les vacances dans une localité voisine. Le résultat de cet examen ayant été satisfaisant, l'on décida de présenter Félicien à la maîtrise de Saint-Sauveur à Aix, où ses dispositions évidentes le firent admettre le 16 juillet 1818.

Il y eut pour maître l'abbé Michel, homme doux et bon qui sut bien vite se faire aimer de son élève ; en outre musicien solide qui l'initia intelligemment aux principes du solfège, de l'harmonie et du chant. Par la pureté de sa voix, le jeune David émerveillait ses con-

disciples qui l'avaient surnommé « le roi des enfants de chœur ». L'enseignement de Marius Roux succéda à celui de l'abbé Michel, et l'élève, épris du désir de créer à son tour, ne tarda guère à écrire des motets, des hymnes, voire même un quatuor qu'il considérait plus tard comme « un véritable enfantillage ». Ce que je n'ai nulle peine à croire.

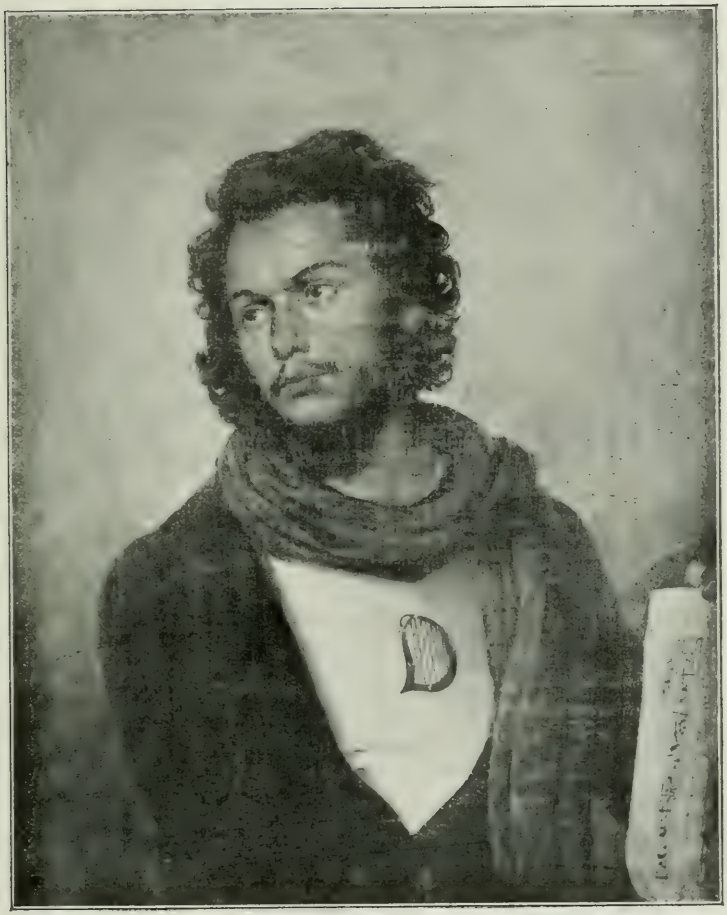
Sept ans s'étaient passés ; la voix de Félicien mua et perdit son timbre de soprano. Alors âgé de quinze ans, il fut placé, par les soins du chapitre, au collège de Saint-Louis, dirigé par les Pères jésuites, et où il devait continuer son éducation. En ce qui concerne les humanités, elle ne semble pas avoir été brillante, et la musique fut, là encore, la principale sinon l'unique préoccupation du jeune homme. Ses goûts ne furent point contrecarrés, et on le mit à même d'apprécier les beautés éclectiques du répertoire des révérends Pères. Ceux-ci ne tenaient pas à tracer une ligne de démarcation bien nette entre le sacré et le profane, et, suivant une détestable pratique dont on peut encore, à l'heure actuelle, déplorer les effets, ils ne craignaient point d'adapter des textes liturgiques à de la musique d'opéra. Le *Don Juan* de Mozart et l' « aimable » *Stéphanie* de Berton en peuvent témoigner !

Néanmoins, Félicien s'initiait à la connaissance des œuvres religieuses de Haydn, de Mozart, de Chérubini, qu'il s'efforçait à transcrire de mémoire, les jésuites n'en permettant pas la copie. Il était devenu assez bon violoniste pour occuper le premier pupitre, et, entre

temps, étudiait suffisamment pour terminer sa rhétorique. En 1828, l'arrêté gouvernemental qui ordonnait la fermeture des établissements de la Société de Jésus, le mit brusquement sur le pavé, et dans l'obligation de trouver immédiatement un gagne-pain.

La place de second chef d'orchestre au théâtre d'Aix, — avec le privilège d'accompagner les vaudevilles, — ne lui rapporta que des mésaventures. Peu encouragé par cette première incursion sur la scène lyrique, il essaya de la procédure, et débuta dans cette austère profession en qualité de petit clerc chez Me Pellegrin, honnête avoué et homme débonnaire. Mais le manque de vocation était trop flagrant, et notre apprenti juriste eût été voué de nouveau aux plus tristes perspectives, si la maîtrise de Saint-Sauveur ne se fût trouvée, providentiellement, dépourvue de chef. Un des anciens maîtres de Félicien, M. Sylvestre, avait tous les titres à cet emploi. Il s'effaça néanmoins devant son élève et demanda pour lui cette faveur inespérée. On aime à citer un pareil trait de désintéressement, malheureusement bien rare. Ajoutons que, lorsque Félicien David abandonna, avant de se rendre à Paris, son poste de maître de chapelle, il fut assez heureux pour le léguer à son tour à M. Sylvestre.

David put désormais se livrer à la composition et se donner la joie de faire exécuter les nombreux motets qui tombaient de sa plume. Il s'adonna également à des tentatives d'ordre moins spirituel, et notamment à l'écriture de *nocturnes* qui obtinrent les suffrages des



PORTRAIT DE F. DAVID EN COSTUME DE SAINT-SIMONIEN

Au dos du portrait se trouve cette mention : « Peint à Ménilmontant en 1832 par Raymond Bonheur. *Signé* : P. Enfantin. »

(Musée de Saint-Germain.)

amateurs aixois. La musique, rêveuse et « sentimentale » était digne de vers comme ceux-ci : (je me reprocherais d'en citer davantage.)

> Le crêpe de la nuit couvre le paysage.
> Du chantre des bosquets on entend le ramage, etc.

On ne fait pas impunément connaissance avec la « gloire de ce monde ! » La maîtrise de Saint-Sauveur et même la cité d'Aix ne tardèrent pas à sembler insuffisantes à l'essor du génie naissant. Paris exerçait tout naturellement sur lui ce pouvoir attractif auquel il est bien difficile de résister. Toutefois, l'argent faisait cruellement défaut. Un oncle de Félicien, riche et naturellement avare, touché à la longue par les applaudissements qui saluaient les essais de son neveu, s'engagea solennellement à lui allouer une pension de cinquante francs par mois lui permettant d'aller vivre « dans la capitale ». Il convient d'ajouter que ce parent modèle tint sa parole jusqu'à concurrence de trois mensualités, après quoi se tarirent les sources de la générosité avunculaire. Une fois de plus, la bourgeoisie avait encouragé les arts.

Lorsque le jeune compositeur partit, plein d'espoir en sa destinée future, « il ignorait », nous dit lugubrement l'un de ses biographes, le bon Sylvain Saint-Etienne, « que cette moderne Babylone cache des misères profondes sous ses richesses immenses, et que la Morgue recueille beaucoup plus de cadavres que le

Panthéon ». Le Panthéon est assurément devenu beaucoup plus hospitalier depuis lors, mais non jusqu'au point de recueillir l'auteur du *Désert*, qui n'eût d'ailleurs pas souhaité cette réclame posthume. Paris, en tout état de cause, dut procurer d'intenses surprises au nouveau venu, et il est juste d'observer que débarquer pour la première fois dans la grand'ville au printemps de 1830 n'était point une banale entrée de jeu.

Laissant de côté l'histoire et la politique qui ne sont pas de notre domaine, nous nous bornerons à rappeler que Chérubini régnait au Conservatoire et Auber sur les scènes lyriques. Après la *Muette de Portici*, jouée à l'Opéra en 1829, le public attendait le *Dieu et la Bayadère*, et afin de patienter, allait entendre à l'Opéra-Comique *Fra Diavolo*. Berlioz élaborait sa *Symphonie fantastique* et allait préparer son prix de Rome au fracas des « Trois Glorieuses», en attendant qu'il orchestrât la *Marseillaise*. La Société des Concerts du Conservatoire interprétait religieusement les chefs-d'œuvre de Beethoven, Mozart, Haydn, Weber, Méhul et Chérubini. Au Théâtre-Français se remportaient les victoires éclatantes et parfois fugitives du Romantisme : A *Hernani*, à *Henri III et sa cour*, joués l'année précédente, allaient succéder *Marion de Lorme* et *Christine à Fontainebleau*.

Félicien David s'empressa d'aller, dès son arrivée, faire visite à M. Grégoire, inspecteur de la musique du roi, à qui on l'avait recommandé et par qui il fut présenté au directeur du Conservatoire de musique, le célèbre et irascible Chérubini.

L'entrevue manqua tout d'abord de cordialité : Le directeur, jaloux et farouche gardien de la scolastique musicale, à l'affût de la moindre hérésie, serait-elle tombée de la plume d'un maître, ne dissimula pas au candidat effaré que ses essais n'atteignaient pas à la perfection :

« *Qué* vous *né* savez rien ! », lui cria-t-il de sa voix aiguë et sèche, « *Qué* vous *né* faites *qué* des fautes ! *Qué cé* n'est pas de la *mousique ! Qué* votre maître est *oun* âne bâté ! »

Après avoir essayé d'expliquer que, n'ayant pas eu, à proprement parler, de maître, il venait précisément au Conservatoire dans l'espoir d'en trouver un, le jeune homme, épouvanté des gestes, des grimaces et des interjections franco-italiennes de Chérubini, finit par fondre en larmes. Ce fut son salut. Chérubini, dont le cœur était bon et le jugement sain, déclara que les essais à lui présentés n'étaient pas sans mérite, et admit leur auteur à suivre les leçons de M. Millaud, répétiteur de contrepoint et de fugue. En même temps, David fréquenta un cours libre professé par Reber, d'après les théories de Reicha, et s'adonna aussi à l'étude du piano, instrument qu'il affectionna toujours sans jamais parvenir à le bien posséder.

Il ne laissait point, cependant, de se livrer à la composition, et écrivit notamment un *Ave Verum* et un *Lauda Sion* à l'intention de la maîtrise de Saint-Sauveur. Unissant la théorie à la pratique, il s'essayait à formuler certaines réflexions sur l'esthétique de son art :

« A mon avis, écrivait-il à un de ses amis, l'unité, voilà une des qualités les plus difficiles et aussi les plus importantes de la composition. Il n'est pas malaisé d'entasser pensées sur pensées qui n'ont aucun rapport entre elles ; mais faire qu'un morceau ne fasse qu'un tout, qu'une idée principale domine toujours, qu'elle reparaisse sous différentes formes, sans cependant lasser par une trop grande répétition ; joindre à cela les entrées intéressantes des parties, des repos bien ménagés, des imitations surtout, voilà l'art du compositeur, voilà ce qui embellit l'imagination sans l'enchaîner. »

Sans doute, le style d'une telle lettre est médiocre, mais la pensée en est juste, et il serait à souhaiter que tous les compositeurs s'en fussent toujours inspirés, — à commencer par Félicien David.

Des préoccupations d'un ordre plus pratique le harcelaient à ce moment même : La cessation des libéralités de son oncle le mit dans la nécessité de donner, moyennant des prix dérisoires, quelques leçons de musique. Son frère, Charles David, le recueillit provisoirement chez lui, mais la vie n'en était guère moins rude pour notre étudiant.

Sa persévérance n'en fut toutefois pas ébranlée : après l'étude de l'harmonie, il aborda celle du contrepoint sous la direction de Fétis, puis celle de l'orgue dans la classe de Benoist. Un bon numéro l'exempta de la conscription et lui permit de consacrer tout son temps au travail. Mais la « lutte pour la vie » était

rude : « Quant à l'argent, lisons-nous dans une lettre adressée à l'un de ses amis, puisqu'il faut en parler, c'est de mal en pis ; cela va toujours par gradation descendante ; ce qu'il y a de certain, c'est que je suis bientôt à bas. J'ai été malade pendant trois semaines ; c'étaient des maux de reins, la fièvre et un malaise dans tout le corps. Cette maladie a été provoquée par les chagrins que j'ai eus, par la mauvaise nourriture des restaurants de Paris et l'humidité continuelle qui règne ici. Aussi, pourquoi ne suis-je pas un peu plus riche ? Il me semble qu'une aisance raisonnable pour un artiste me ferait beaucoup de bien. Je ne parle pas du corps, partie de nous-mêmes qui influe cependant beaucoup sur notre intelligence, mais mon imagination s'en porterait beaucoup mieux ; car, comment veux-tu qu'une tête, sans cesse occupée des besoins matériels, puisse agir librement ? Ma foi ! je dis que la misère tue l'imagination ! »[1].

Une rencontre inattendue vint l'arracher à cette pénible existence et ouvrir à son esprit et à son cœur de nouveaux horizons. Un peintre nommé Justus, dont il fit probablement la connaissance en 1831, le dissuada sans doute de continuer ses études au Conservatoire,

[1] Que l'on me permette de citer ici un fragment d'une lettre qu'adressait l'illustre mathématicien Biot au jeune étudiant qui devait devenir l'abbé Perreyve. Les pensées émises par Félicien David y trouvent à la fois leur confirmation et leur contre-partie : « ... C'est un malheur que d'être né dans la misère, car la misère entrave l'esprit ; l'âme souffre quand elle doit se mettre au service unique des nécessités du corps ; mais c'est un plus grand malheur d'être né dans l'opulence, car l'opulence, c'est le régime du corps, c'est l'esclavage de l'esprit. »

et le pressa de se joindre aux partisans de la doctrine Saint-Simonienne dont la révolution de 1830 n'avait pas peu contribué à augmenter le nombre. La vie du musicien allait entrer dans une phase nouvelle, et son adhésion devait l'amener à des conséquences dont il serait difficile d'exagérer la portée.

Le lecteur n'attend pas ici une exposition détaillée du Saint-Simonisme. Rappelons brièvement que l'école de philosophie sociale fondée en 1823 par le comte Claude-Henri de Saint-Simon, ne tarda pas, après sa mort survenue en 1825, à se transformer en secte religieuse sous les efforts de ses disciples, parmi lesquels il convient de nommer Auguste Comte, Augustin Thierry, Michel Chevalier, Olinde Rodrigues, Bazard et Enfantin. Par des conférences, des journaux, des publications diverses, ils s'employaient à l'œuvre de propagande. Toutefois, *oportet hæreses esse*, a dit saint Paul, et le Saint-Simonisme devait à son tour justifier cette parole. Bazard, puis Olinde Rodrigues se séparèrent du « Père Enfantin ». Le gouvernement interdit la prédication en public. Au printemps de 1832 enfin, le Père, suivi de ses plus dévoués disciples, se retira dans sa maison de Ménilmontant où s'élaborèrent tout ensemble de très sérieuses études économiques et industrielles, et d'impraticables projets d'apostolat dans le détail desquels nous n'avons pas à entrer ici[1].

[1] Les lecteurs curieux de connaître l'impression générale produite sur la bourgeoisie parisienne par les pratiques Saint-Simoniennes, pourront

GRAVURE EXTRAITE DU RECUEIL INTITULÉ *Menilmontant* ET REPRÉSENTANT UNE CÉRÉMONIE SAINT-SIMONIENNE
(Bibliothèque du Conservatoire de musique.)

« Généreux comme sont les pauvres », fait observer M. Bellaigue, David fut attiré par les doctrines Saint-Simoniennes, et séduit par leur portée sociale et religieuse. En outre, les idées musicales qui fermentaient en son cerveau trouvèrent tout d'abord leur emploi dans la tâche qui lui fut dévolue. Parmi ces hommes réunis sous un même toit et menant en commun une vie disciplinée, nulle mission n'aurait pu mieux réussir à exalter son tempérament d'artiste[1] : Il lui appartenait d'être le saint Ambroise du nouveau culte en créant, en remplissant tout au moins les formes liturgiques convenant à ses cérémonies. Le compositeur devait se doubler d'un maître de chapelle dont les travaux ne constituaient pas une sinécure. Avec l'aide d'un ex-violoncelliste de l'Opéra-Comique, Tajan-Rojé, il faisait répéter ses quarante choristes, dont au moins la moitié ignorait le solfège. Mais l'intelligence, la persévérance et la bonne volonté y suppléaient, et le résultat était, nous dit-on, fort remarquable. Au surplus, le public pouvait en juger, les portes du monastère Saint-Simonien lui étant ouvertes deux fois par semaine.

Les titres de ces chœurs nous renseignent assez exac-

en trouver un dessin assez exact, malgré l'exagération satirique un peu trop marquée, dans le *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale et politique*, de Louis Reybaud.

[1] Il fit toutefois exception parmi ses coreligionnaires : « L'art échappait absolument aux Saint-Simoniens, malgré les efforts qu'ils ont faits pour le comprendre. Parmi eux je ne vois guère qu'un artiste : Félicien David, car Gleyre les a côtoyés, mais ne s'est pas donné. » (Maxime Du Camp : *Souvenirs littéraires.*)

tement sur le caractère des événements et des cérémonies auxquels ils se rattachaient.

Dans une sorte d'Appel au public qu'il rédigea en 1833, au moment de partir pour l'Orient, leur auteur, en en annonçant la publication, déclarait que ces productions appartenaient déjà à l'histoire, et que Dieu lui avait donné de « pressentir une musique nouvelle ». L'ensemble formait huit livraisons. Nous y trouvons des *Prières du matin et du soir*, des chœurs destinés à être chantés *avant et après le repas*, d'autres célébrant la *Prison du Père* Enfantin, à la suite du procès intenté aux Saint-Simoniens, était entré à Sainte-Pélagie, ou une *Prise d'habit*[1], ou encore des chants sociaux. Il s'y trouvait également un certain nombre de morceaux de piano. On rencontre dans cette publication quelques-unes des pièces composant un recueil primitif intitulé :

MÉNILMONTANT

chant religieux

Musique de Félicien DAVID.

Apôtre.

dont le premier numéro était dû, pour les paroles, à Bergier « ouvrier carreleur » et, pour la musique, à notre

[1] Voici quel était le costume des Saint-Simoniens à Ménilmontant : tunique bleue (couleur de la foi), ouverte sur la poitrine, serrée à la taille, tuyautée sur les hanches ; gilet rouge (couleur du travail), se boutonnant sur le dos et symbolisant ainsi la fraternité, nul ne pouvant la revêtir sans le secours d'une main fraternelle ; plastron blanc (couleur de l'amour), sur lequel était écrit en grosses lettres le nom de son propriétaire — ou plutôt de son porteur ; pantalon blanc plissé, serré par une ceinture, emblème du voyage auquel tout disciple devait se trouver préparé ; collier chargé de signes symboliques, etc.

néophyte, « membre de la famille Saint-Simonienne ».

D'autres circonstances ne manquaient pas de venir, au jour le jour, provoquer l'inspiration chez Félicien David : l'inauguration d'un temple, les funérailles de l'un des frères mort du choléra[1], les prédications, coupées d'interludes improvisés au piano, le retour du Père Enfantin qu'une courte absence avait momentanément enlevé à ses enfants spirituels[2]. Enfin, une leçon d'astronomie donnée par M. Lambert, et dans laquelle des mouvements opérés par quelques-uns de ses élèves munis de flambeaux figuraient les révolutions astrales, mise en musique par l'infatigable maître de chapelle, donna naissance à l'originale *Danse des astres*[3].

Cette existence, enviable à bien des égards, ne devait pas tarder à prendre fin. La condamnation des principaux chefs du Saint-Simonisme entraîna la fermeture de la maison commune et la dispersion de la famille. Plusieurs exodes successifs eurent lieu à peu de jours de distance. Félicien David quitta Paris l'un des derniers, le 15 décembre 1832, accompagné du professeur Barrault et de quelques amis, dont le rêve était d'aller

[1] J'ai eu sous les yeux le manuscrit d'un morceau de piano portant ce titre : « Accompagnement *dans* le choléra » *sic*, qui se rapporte probablement à cette circonstance (Collection de M. Charles Malherbe).

[2] Duveyrier, l'un des coreligionnaires de David, le pria un jour de composer une symphonie sur la devise Saint-Simonienne : « A chacun suivant sa capacité, à chaque capacité suivant ses œuvres. » thème peu susceptible de développements musicaux et qui heureusement demeura stérile.

[3] M. Reyer l'apprécie en ces termes : « Composition pleine de poésie et de charme, ronde tourbillonnante et lumineuse. »

porter à l'Egypte leurs idées sociales et scientifiques, afin de rendre à la terre des Pharaons son ancienne prospérité. « L'Egypte », a dit Bossuet, « est une espèce de phare au milieu de la nuit profonde de la très haute antiquité. » Les yeux fixés sur cette lumière, ils partaient, animés d'une ardeur, d'une foi, d'un zèle admirables. « Ce fut », écrivait trente ans plus tard un de leurs fervents adeptes, Charles Sauvestre, — « ce fut un véritable apostolat, y compris le martyre, tel du moins que peut le comporter notre civilisation. On abandonnait sa fortune à la communauté, et l'on partait, sur l'ordre du Père, à pied, le sac sur le dos, le bâton à la main, comme le prolétaire qu'on voulait rehausser : on se mêlait à ses travaux ; on ne se bornait pas à des discours, on prêchait d'exemple. Tel officier du génie allait tourner la meule à Lyon, au grand ébahissement du coutelier son maître. Folie, dira-t-on, mais folie sublime, comme la foi seule peut en enfanter ». Ajoutons que ces apôtres étaient parfois aussi des prophètes, et que, pour en fournir un témoignage, la pensée première du canal de Suez est peut-être due au Père Enfantin[1].

La petite troupe vient de quitter Paris, au fort de l'hiver, le cœur plein de tristesse et tout ensemble d'espérance, car elle marche, — ou croit marcher — vers la Terre promise. Chemin faisant, Félicien continue de

[1] Cependant il est bon d'observer que, dans l'une de ses conversations avec Eckermann (en février 1827), Gœthe exprimait le désir de voir le percement des isthmes de Suez et de Panama.

diriger les études du quatuor vocal dont il a trouvé les éléments parmi ses compagnons, et l'on donne des concerts dans les principales villes que traverse la route. Fétis, dans sa *Biographie universelle des musiciens*, nous apprend, et c'est tout à l'honneur des Saint-Simoniens, que le produit des concerts était fidèlement versé à la caisse commune. Malheureusement ce tribut ne devait guère l'enrichir, l'entrée à ces séances ayant toujours été gratuite.

A Lyon, où se trouvaient un certain nombre de leurs partisans, les pèlerins reçurent bon accueil. Félicien fut naturellement très sensible au don que lui fit M. Charan, d'un petit piano fabriqué de manière à résister aux vicissitudes d'un long voyage.

Dans cette ville lui fut adressée, par le Père Enfantin, une lettre, fort tendre et touchante à travers les nuages d'un style aux mystiques obscurités : le prisonnier réclamait des nouvelles de « celui qui chante ». « Il faut que tu me dises ce que tu vois, ce que tu penses et qui tu aimes. Il faut que tu me dises si, dans ce monde tout nouveau où je t'ai jeté, il te vient au cœur des bouffées d'harmonies nouvelles, si le peuple t'arrive à l'âme avec ses mille voix rudes de travail et de misère, si les marteaux, les scies, le bruit des roues, le sifflement du vent, t'envoient à l'oreille des accords nouveaux..... Mais, ce que je te demande par-dessus tout, c'est *toi*, c'est ton cœur..... »

Le pauvre David n'était pourtant resté ni silencieux ni inactif. Il avait composé, sur la *Prison du Père*, un

chœur (cité plus haut), et se promettait de n'en pas demeurer là : « Je verrai vos yeux fixés sur moi », écrivait-il à son directeur spirituel, « et j'y puiserai des inspirations neuves... »

Le costume pittoresque des Saint-Simoniens, bien accueilli à Lyon, faillit, lors de leur passage à Avignon, déchaîner contre eux le fanatisme de la populace. Leur calme les sauva, et ils furent quittes pour quelques pierres, heureusement mal lancées par des mains d'ivrognes. Marseille leur réservait une revanche éclatante, et de tumultueuses ovations les suivirent jusqu'en pleine mer, où des barques firent escorte au brick *Clorinde* qui les emporta, le 22 mars 1833, vers Constantinople[1].

II

LE VOYAGE EN ORIENT

Lorsque Félicien David s'écriait, en présentant au public l'*Appel* que nous avons précédemment cité : « Je pars pour l'Orient ! », il ne se doutait assurément pas que la « nouvelle vie » à laquelle il faisait allusion allait entièrement transformer son âme et donner l'essor à son génie. Déjà, lorsqu'il employait toute son énergie à dédier « aux travailleurs des chants rudes mais entraînants », il ajoutait : « Je chanterai quelque chose de doux, rempli de désir et *d'attente à la femme*[2]. » Sous

[1] Garibaldi était second à bord de ce navire.

[2] Il y a là une allusion à l'un des principaux dogmes du Saint-Simonisme ; la recherche de la « femme libre », la « Mère » qui devait compléter l'humanité et révéler l'avenir.

la bizarre incorrection de la phrase se fait pourtant sentir l'évolution irrésistible de ses aspirations : la douceur exquise du ciel d'Orient se reflétait déjà dans ses prunelles : une sorte de pressentiment lui révélait que là devait éclore la fleur mystérieuse de son rêve.

Le séjour à Stamboul ne fut pas dénué de pittoresque. Le sultan ayant observé, en se rendant à la mosquée, le costume insolite des apôtres, en prit quelque ombrage, et chargea son premier vizir de le renseigner à leur sujet. En conséquence, Achmet-Pacha les alla voir et les combla de politesses. Sur quoi nos héros charmés s'endormirent et se livrèrent aux plus doux songes. Mais ils y furent dès l'aube arrachés en sursaut par des coups de crosse courtoisement assénés sur leur porte. Il s'agissait simplement d'une invitation : un officier de janissaires, ennemi des vaines cérémonies, les informa que le pacha, désireux de faire plus ample connaissance avec ses amis de la veille, les engageait vivement à se rendre au plus vite dans l'une des dépendances de son palais, afin d'y pouvoir jouir, sous bonne garde, de la plus étroite hospitalité.

Un refus risquait de désobliger le grand vizir, et lui eût, en outre, donné une piètre idée de la politesse française. D'ailleurs, l'officier ne semblait même pas en avoir conçu la possibilité. Donc, ayant d'un geste impérieux et avec la mâle franchise

D'un soldat qui sait mal farder la vérité,

indiqué aux apôtres le parti à prendre et la route à sui-

vre, il guida le cortège jusqu'au lieu de sa destination.

Leur entrée, dépourvue d'apparat, fut tout d'abord assombrie par l'aspect de l'homme qui leur avait servi d'interprète et qui, complètement terrorisé, les implorait en témoignage de son innocence. En guise d'enquête, la justice ottomane s'était livrée sur ses épaules à de cinglants préliminaires, et il en avait tiré, non sans quelque apparence de raison, de fâcheux augures. On ne tarda pas à reconnaître qu'il n'était en rien coupable ; néanmoins il fut mis en liberté après un assez long délai, non sans avoir subi une sévère admonestation sur le danger que pouvaient offrir des relations avec les infidèles.

Ces derniers ne tardèrent pas, du reste, à bénéficier, grâce à l'intervention de notre ambassadeur, de ce que nous appellerions une ordonnance de non-lieu[1]. Toutefois, ce n'était pas la liberté pure et simple, et la Sublime Porte ne s'entr'ouvrit pour eux qu'à regret. Il eût fallu le poète des *Orientales* pour chanter le départ de nos compatriotes, qu'emportait furtivement une barque non pontée, commandée par un patron auquel avaient été remis, sous scel, des ordres mystérieux destinés à n'être ouverts qu'à la première escale. Arrivés là, seconde barque, second patron, second pli cacheté. Pour toute nourriture, des olives et des oignons ; ce qui constituait, à l'égard de la Grèce et de l'Egypte,

[1] Après avoir lu une note rédigée par Barrault et contenant un exposé des principes Saint-Simoniens, le Sultan prononça : « Ils ne sont pas dangereux, lâchez-les ! » On voit cependant que leur libération ne s'effectua point sans quelques précautions.

une sorte d'hommage dont nos voyageurs se fussent bien passés. C'est ainsi qu'ils visitèrent, si j'ose m'exprimer de la sorte, Ténédos, Mytilène, Rhodes, Phocée et autres stations où parfois de gros temps les forcèrent de séjourner plus longtemps qu'ils ne l'eussent désiré. Enfin, arrivés à Smyrne, ils reçurent l'autorisation d'aller où bon leur semblerait, exception faite de Constantinople. Mais déjà cette incomparable ville avait cessé d'attirer leurs désirs...

Smyrne est une princesse
Avec son beau chapel ;
L'heureux printemps sans cesse
Répond à son appel,
Et comme un riant groupe,
De fleurs dans une coupe,
Dans ses mers se découpe
Plus d'un frais archipel.

Si Félicien David avait lu ces vers écrits par Victor Hugo cinq ans auparavant, il les contresigna vraisemblablement de tout cœur. — Durant les belles nuits semées d'étoiles, bercé par le murmure des fontaines et la palpitation des feuillages, il rêvait, assis sur la terrasse de sa maison, et confiait à son piano les émotions et les pensées que lui inspirait ce premier contact avec la beauté de l'Orient. Mais la musique improvisée par lui pour lui seul, le faisait connaître et apprécier de ses voisins. Pendant trois mois, il connut à la fois les joies de la solitude et celles de la popularité. Quelques-uns de ses compagnons, MM. Barrault, Alrik et Granal

étaient restés auprès de lui. A la fin de juillet 1833, ils s'embarquèrent ensemble pour Jaffa. Le compositeur emportait certains morceaux de piano, d'un tour pittoresque et mélancolique, publiés plus tard en recueil sous le titre de *Brises d'Orient*.

A Jaffa, notre héros eut l'honneur d'opérer une cure musicale que nous ne saurions passer sous silence : le fils de l'agent consulaire, M. Damiani, étant malade et agité par la fièvre, Félicien proposa de le distraire par un peu de musique. Le chant et le piano produisirent, paraît-il, une guérison complète. Ce fut la réplique d'un autre traitement par les sons d'un instrument de musique, qu'un autre David avait victorieusement appliqué, vingt-huit siècles plus tôt, à la neurasthénie du roi Saül.

La tentation était grande de pousser jusqu'à Jérusalem. Arrivés au premier quart de leur voyage, désireux de mettre à profit les trois jours d'hospitalité que le couvent de Ramleh offrait à tous les pèlerins, leur mauvaise chance voulut qu'ils y rencontrassent un compatriote, instructeur des troupes du vice-roi d'Egypte et chaud admirateur des Saint-Simoniens. Heureux de les avoir découverts, il ne put se tenir de faire partager son enthousiasme au Père supérieur qui, par malheur, ne se sentait aucun penchant vers la doctrine Saint-Simonienne. Celui-ci s'empressa de bannir de son monastère Emile Barrault et ses compagnons, lesquels, philosophiquement, enfourchèrent de nouveau leurs ânes. Traversant Térébinthe, ils manquèrent d'être fusillés

par les habitants qui célébraient, à l'aide de salves de mousqueterie, une fête populaire. Charger à balles les fusils constituait, paraît-il, un surcroît de plaisir et de solennité, ce que nos voyageurs ne comprirent qu'après une explication bien due à leur ignorance.

Le séjour à Jérusalem fut plus heureux, et l'accueil reçu dans un couvent moins orthodoxe que celui de Ramleh les toucha sensiblement. Ils ne purent toutefois se risquer jusqu'à la mer Morte, car un brigand réputé en surveillait les abords avec sa bande, et n'y laissait pénétrer que les voyageurs en mesure de lui servir un dividende assez considérable.

Ils revinrent à Jaffa d'où ils s'embarquèrent pour Alexandrie. De là, Félicien s'en fut au Caire, où un négociant français lui accorda une familiale hospitalité que payèrent quelques leçons de musique. Là, ressuscitèrent pour lui les beaux soirs de Smyrne et les musiques indolentes s'épanchant du haut des terrasses. Sa réputation finit par attirer l'attention du vice-roi qui, en bon époux, résolut de profiter, en faveur de ses femmes, de la présence d'un maître de musique aussi distingué. Dès les premières propositions qui lui furent faites, Félicien subordonna son acquiescement à l'octroi d'un cheval, ou tout au moins d'un âne destiné à le porter de la ville à la citadelle où était situé le harem. On lui refusa la monture, mais la curiosité et le désir bien compréhensible d'être admis en présence des odalisques le décida pourtant. Il arrive et se trouve devant le chef des eunuques entouré de quatre de ses con-

frères, qui se déclarent prêts à écouter la leçon. En voyant le désappointement du voyageur, on lui fit comprendre que les houris de Sa Hautesse ne devaient point souiller de la vue d'un *Roumi* leurs yeux de gazelles, et que l'enseignement du piano ne pourrait avoir lieu que par procuration. L'escouade n'était là que pour affirmer une fois de plus les principes d'une véritable neutralité dans le domaine didactique ; la corporation qui l'avait déléguée tenait à justifier ses titres incontestables à la confiance du maître, en transmettant les principes de l'art musical, des lèvres du professeur aux oreilles de ses invisibles élèves. Inutile d'ajouter que les relations entre Félicien David et Méhémet-Ali en restèrent là.

Son existence se déroulait d'ailleurs exempte de monotonie. Dans une excursion, il fit la connaissance de ce simoun que devait plus tard célébrer si magnifiquement le *Désert*. Une autre fois, assiégé dans un bâtiment en ruines par une horde d'indigènes, il passa une nuit entière le couteau à la main, en l'attente continuelle d'une attaque dont le résultat ne pouvait guère être douteux. Enfin, en 1835, la peste qui sévissait avec fureur le força de quitter le Caire. Accompagné de M. Granal, frère d'un de ses amis du précédent voyage, il s'engagea dans le désert, avec l'intention de parvenir en Syrie.

Passons rapidement sur les étapes de cet exode. Après un mois de fatigues, ils finirent par gagner Beyrouth. Un voilier s'y trouvait qui les transporta à

Gènes, par un temps effroyable et sur une mer tourmentée. Il ne fallut pas moins de quarante jours à la *Madona di Grazia* pour atterrir enfin à Marseille.

Quarante autres jours durent être passés à bord, par mesure sanitaire, et ce fut seulement le 19 juin 1835 que Félicien David aborda au port d'où il était triomphalement parti vingt-sept mois auparavant.

Si l'on veut maintenant savoir quelles impressions le musicien rapportait de son séjour en Orient, je serai véritablement fort empêché de satisfaire à cette légitime curiosité. Le voyageur n'était ni un Chateaubriand, ni un Fromentin, ni un Pierre Loti. Nous possédons de lui deux lettres écrites durant cette période ; — elles nous parlent de musique, — notamment de la *Prison du Père* qui ne « serait pas chantée chez le général », de chasse, de « cordes pour les divans », et de « *petits cigaritos* ». — Il n'a pas « vu » les *Orientales*, et n'a remarqué ni les « icoglans stupides », ni la « felouque à six rames » ; la « riante Stamboul » lui avait d'ailleurs montré une mine assez maussade, et ses fonctions de professeur de musique des vice-reines n'avaient pas eu le temps de le blaser sur « les grands harems, séjours des longs ennuis ». Beaucoup de fatigues et de traverses, nombre d'aventures aussi fâcheuses que pittoresques, infiniment peu de bénéfices pécuniaires, tel était, en apparence, le bilan de ce voyage. Mais tant de tableaux, de sonorités, de mouvements et de lumières ne s'étaient pas en vain reflétés dans cette âme de poète ; tant de

germes ne s'étaient pas vainement insinués dans sa pensée : le temps les devait mûrir et, onze ans plus tard, en faire éclore son chef-d'œuvre : le *Désert*.

III

LE RETOUR EN FRANCE. — LES ANNÉES DE SOLITUDE ET DE PRÉPARATION

Un premier « fruit de ses émotions » devait être néanmoins, dès le retour en France, présenté au public. Le prospectus qui l'annonçait n'est pas dépourvu d'intérêt : les MÉLODIES ORIENTALES sont dues « à la vie nomade du jeune auteur de ce recueil. Le titre de MÉLODIES n'a pas été adopté sans discernement. Les peuples à demi barbares qui pullulent dans le Levant n'ont guère d'autre musique que quelques cris nationaux chantés à l'unisson ; ils ignorent ce que c'est que l'HARMONIE. Les morceaux publiés n'étant souvent autre chose que des souvenirs, des thèmes populaires transportés sur le clavier, le titre de *Mélodies* était un hommage rendu à leurs auteurs primitifs et inconnus, et un moyen de cacher modestement au public le travail d'*Harmonie* qu'il a fallu faire pour rendre cette musique sauvage agréable à nos oreilles européennes. »

Cette musique « sauvage » avait plu aux oreilles d'un auditoire choisi. On en louait « la couleur *sui generis* » dit Azevedo, et l'auteur, encouragé par d'amicales approbations, s'était donc résolu à la publier. En se

GRAVURE EXTRAITE DU RECUEIL INTITULÉ *Menilmontant* ET REPRÉSENTANT UNE PRÉDICATION SAINT-SIMONIENNE

(Bibliothèque du Conservatoire de musique.)

rendant à Paris il voulut revoir Aix et les parents ou amis qui s'y trouvaient encore. Le choléra l'en chassa, réplique désagréablement symétrique de la peste du Caire. Paris, en dépit du prospectus attrayant, n'accorda nulle attention aux *Mélodies Orientales*, et, pour comble de disgrâce, un incendie détruisit peu après les planches et ce qui restait — c'est-à-dire la presque totalité — de l'édition publiée aux frais de l'auteur. Triste réalité après de si beaux rêves ! Mais, ainsi que le dit trop justement l'un des amis du compositeur, Sylvain Saint-Etienne : « David était encore ignoré, les éditeurs n'ayant pas cru devoir, en cette occasion, faire sonner leurs fanfares éclatantes, comme s'il se fût agi de quelques-unes de ces nullités possédant, à défaut de talent, la science du *puff* et de la réclame. »

Derechef il dut courir le cachet et se résigner à étouffer toute velléité ambitieuse, devant l'échec de ses premières compositions : « S'il fallait juger de leur mérite par le succès qu'elles ont obtenu, » écrivait-il à l'ami que nous venons de citer, « j'aurais de tristes compliments à me faire. J'en ai pris mon parti. Maintenant, je travaille pour mon plaisir, parce que c'est chez moi un besoin, une jouissance. Dieu fera connaître mes œuvres quand il le voudra. Mais pour cela je ne m'abaisserai pas à mendier des protections auprès de gens qui ne me valent pas. Ai-je raison d'être fier ?... Tu me parles de la gloire qui doit être le but constant de mes travaux, de la postérité qui me jugera mieux un jour; mais, mon cher ami, qu'importe la postérité si

je meurs même pendant ma vie? La gloire après la mort n'est qu'un vain mot. Elle serait quelque chose si elle pouvait nous dédommager des maux que nous avons soufferts pour elle.

» Ainsi me voilà tout à fait dans l'ombre ; je ne suis pas fait pour l'intrigue; encore moins pour la musique de convention, celle qu'il faut livrer au public pour se faire bien venir de lui. Chaque auteur a son genre ; le mien, je le sens bien, est trop sévère, trop religieux pour le public. »

On juge que la musique de Félicien David a vieilli... bien moins assurément que ses principes !

Malgré tous ces motifs de lassitude morale il travaillait, et beaucoup. Il étudiait l'instrumentation de Beethoven dans la *Symphonie héroïque* et dans celle en *si bémol*. Il s'attaquait à ce genre redoutable et pour lequel, malgré d'estimables essais, on peut affirmer que la nature ne l'avait point créé.

L' « ombre » cependant continuait de s'épaissir en lui et hors de lui ; comme tous ceux que l'injustice a froissés, il se sentait en proie à un irrésistible besoin de solitude. Un de ses coreligionnaires, M. Tourneux de Voves, mit à sa disposition une maison de campagne qu'il possédait à Igny, dans la vallée de la Bièvre. — Pendant trois années il y vécut, réuni à ses amis pendant l'été, absolument seul le reste du temps, — méditant, composant, se livrant avec prédilection aux travaux du jardinage, pouvant redire pour son propre compte la parole du plus grand des musiciens : « J'aime

mieux un arbre qu'un homme ! » — Sa nature pensive et mystique s' « intériorisa » davantage encore au milieu de ce calme agreste; mais il ne se laissa aller ni à l'oisiveté ni au découragement, et après avoir laborieusement employé six jours de chaque semaine, il se « reposait » en consacrant le septième à ses amis parisiens.

Pour cette visite hebdomadaire, il partait dès l'aube et la devançait même quelquefois, faisait, en leur sympathique compagnie, provision de forces morales, et repartait, la nuit venue, vers son ermitage. — Il est bon d'ajouter que l'aller et le retour s'accomplissaient pédestrement, quels que fussent la température et l'état des routes, — au total trente-deux kilomètres.

Le compositeur Boisselot et le violoniste Armingaud le réconfortaient tout particulièrement de leur affection. C'est pour ce dernier et quelques-uns des musiciens qui l'entouraient, que Félicien écrivit le recueil des vingt-quatre quintettes pour instruments à cordes intitulé *Les Saisons*. Que ni le mot ni la quantité n'étonnent le lecteur. Il ne s'agit là que de courtes pièces dont plusieurs sentent l'improvisation, mais que de jolies trouvailles mélodiques et rythmiques rendent agréables à l'oreille. Parfois une pensée comique s'y fait jour; tel, par exemple, le 18e quintette, faisant partie des *Soirées d'automne*, et dans lequel les notes *sol*, *fa dièse* et *ré*, obstinément répétées, rappelaient aux exécutants le cri d'une pompe voisine, assurément mal graissée, et qui exhalait lesdites notes sous l'effort d'un portier mélomane sans le savoir.

David composa également de 1838 à 1841, pendant son exil volontaire, diverses mélodies vocales, d'autres pour violoncelle et piano, deux *nonetti* pour instruments de cuivre, tentative curieuse par sa rareté même, enfin une symphonie en *fa* qui, exécutée par l'orchestre des concerts de la rue Saint-Honoré, fut favorablement accueillie. Saisissons cette occasion de rendre hommage au bon musicien et à l'homme désintéressé qui était à la fois le fondateur et le directeur de cette entreprise : Valentino, ancien chef d'orchestre de l'Opéra. Son tort fut d'être un précurseur, ayant le sens artistique plus développé que celui des affaires... C'est un ingrat métier que celui de prophète, et le *Sic vos non vobis* est de tous les temps comme de tous les pays.

Quelque peu consolé par des succès modestes mais encourageants, le solitaire se détermina à revenir habiter Paris. Ce fut l'île Saint-Louis, aimée de Sainte-Beuve et de Baudelaire, qui fixa son choix en 1841. Là, dans une chambre située au n° 9 du quai d'Anjou, il acheva sa symphonie en *mi bémol*. — Qu'on nous permette ici d'ouvrir une parenthèse :

Le mot de « symphonie », lorsqu'il s'applique à des compositions de Félicien David, ne doit point évoquer l'image de thèmes créateurs, féconds en développements et principes vitaux de profondes combinaisons organiques, se déployant à travers le tissu de la polyphonie orchestrale. Non, l'on se méprendrait en cherchant ici une analogie réelle avec les œuvres symphoniques d'un Mozart, d'un Schumann, d'un Brahms

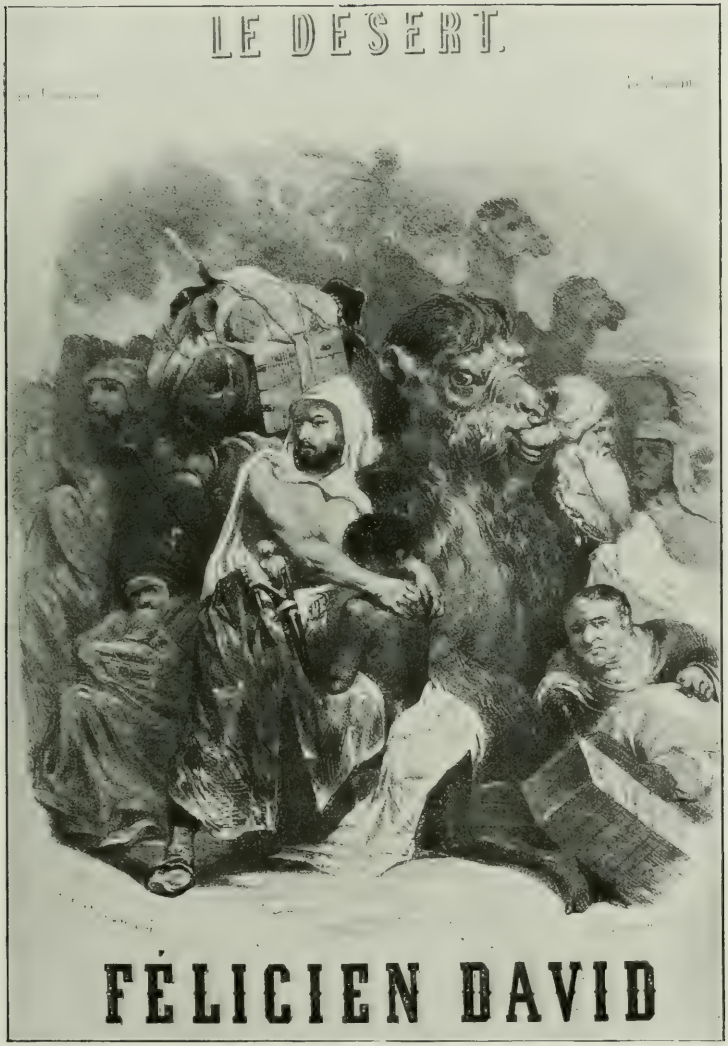
et surtout d'un Beethoven. Mais, ces réserves faites, il serait injuste et puéril de dédaigner les pages charmantes, aux rythmes élégants, aux pensées clairement mélodiques dont se pare, pour la citer en exemple, la symphonie en *mi bémol*. Le début fait involontairement songer à celui de l'*Italienne* de Mendelssohn. L'*andante*, en sa grâce un peu molle, semble avoir été inspiré par le souvenir de l'une de ces belles nuits passées sur la terrasse de la maison de Smyrne. Le *scherzo*, vif et pétulant, sautille comme une danse de djinns. Quant au *finale* nous devons nous y arrêter un instant. C'est qu'en effet il présente, — surtout si l'on y joint le thème du 17e quintette (*en la majeur*) en prenant un peu de l'un et de l'autre, une ressemblance frappante avec la célèbre gavotte de *Mignon*, d'Ambroise Thomas. Coïncidence d'ailleurs purement fortuite et que l'on ne saurait en bonne justice reprocher à ce dernier. Il n'en est pas moins vrai que David demeura toujours persuadé qu'un plagiat avait été commis à son détriment : alors qu'il remplissait, ou plutôt (ainsi qu'on le verra par la suite) qu'il ne remplissait pas les fonctions de bibliothécaire du Conservatoire, il dit un jour à des élèves qui faisaient quérir sa symphonie — ou son quintette : « C'est cela, vous pourrez savoir ainsi où votre directeur va puiser ses inspirations ! »

Redescendons sur le sol de Paris que continuait d'arpenter Félicien David, heureux d'avoir enfin rencontré quelques élèves rétribuant ses leçons au taux de six francs le cachet. Fût-ce cette amélioration pécu-

niaire qui lui permit d'abandonner le quai poétique et lointain pour aller chercher les bourgeois chez eux ? Quoi qu'il en soit, l'an 1842 le trouve installé au n° 17 de la rue Fontaine-Saint-Georges, où il put donner l'essor à ses ambitions au point de se procurer un piano payable à raison de quinze francs par mois. Il composait toujours, mais les éditeurs, plus que jamais enclins à considérer l'art d'un point de vue abstrait, se contentaient de graver ses ouvrages, sans oser l'humilier par une rétribution mercenaire. — Touchante pensée dont les jeunes musiciens n'ont jamais bien apprécié toute la délicatesse !

Ne généralisons pas trop, toutefois : un éditeur, M. Benaci — il est vrai que ce Mécène provenait de Lyon et ne pouvait avoir tous les raffinements de ses grands confrères parisiens — M. Benaci, dis-je, (retenez ce nom !) acheta au musicien trois mélodies au prix de vingt-cinq francs l'une. Parmi ces mélodies se trouvaient les fameuses *Hirondelles*, dont le succès — qui dépassa notablement leur valeur — fut immense, après que le triomphe du *Désert* eut porté aux nues le renom de l'auteur. C'est alors que le digne et généreux lyonnais revendit son acquisition avec un beau bénéfice. Et pour cette fois, un bienfait ne fut pas perdu !

Cette opération commerciale, la plus fructueuse qu'il eût encore faite, jointe au commencement de notoriété qui déjà entourait son nom, encouragea Félicien David et lui fit concevoir de plus hautes ambitions : elles



FRONTISPICE DE LA PARTITION DU *Désert*.
(D'après une lithographie de Célestin Nanteuil. Bibliothèque de l'Opéra.)

se résumaient dans le désir d'un concert donné dans la salle du Conservatoire et naturellement consacré à ses propres œuvres, ainsi que l'avait fait Berlioz quatorze ans auparavant. Pour cela il fallait de l'argent, beaucoup de travail et l'autorisation du ministre. Celui-ci, M. de Montalivet, se montra bienveillant. Quant au reste on en vint à bout, grâce au dévouement d'amis fidèles, et à un labeur acharné de copiste auquel se livra résolument le compositeur. Quels empêchements l'obligèrent de reporter au 8 décembre 1844 le concert projeté pour l'année précédente ? Nous l'ignorons, mais jamais délai ne fut plus providentiellement imposé par les circonstances.

En effet, guidé par son instinct et par ses souvenirs, David se laissa orienter — c'est le cas ou jamais d'employer cette expression — vers l'entreprise la plus propre à mettre en lumière l'originalité de son génie. Une mélodie écrite en Égypte sur des paroles de l'un de ses compagnons de route, M. Cogniat, et qui n'était autre que l'*Hymne à la Nuit*, devint le germe autour duquel vinrent peu à peu se grouper les autres parties de l'œuvre nouvelle. Mais le plus malaisé n'était pas d'en rassembler les principaux épisodes, et le problème à résoudre se posait en ces termes : quelle forme convenait-il de donner à l'ensemble ? Fallait-il faire précéder le programme d'une notice explicative, ainsi que Berlioz l'avait fait pour sa *Symphonie fantastique*, ou confier à des chanteurs le soin de transmettre au public ces explications sous l'espèce de récitatifs forcément assez longs ? Féli-

cien David rejeta l'un et l'autre moyen, et se détermina à la déclamation pure et simple des strophes narratives qui exposent l'action rudimentaire et en esquissent la scène. Le chant exprima les sentiments ou plutôt les sensations des vagues entités se mouvant dans cet immense décor. Et le décor enfin, ce fut l'orchestre seul qui se chargea d'en brosser les lignes grandioses. Ces points principaux définitivement acquis, le musicien chercha un littérateur apte à les respecter dans la réalisation de son poème. Auguste Colin (voyageur comme lui, et comme lui disciple de Saint-Simon), lui sembla le collaborateur rêvé. De cette collaboration naquit l'ode-symphonie qui devait immortaliser le nom de Félicien David.

IV

LE DÉSERT. — VOYAGE EN ALLEMAGNE.

« Si le *Désert* triompha d'abord par ses propres mérites » a fort justement écrit M. Charles Malherbe, « il ne fut pas sans devoir quelque chose à l'heure même où il parut : l'Orient commençait alors à exercer sur l'imagination des artistes une attraction particulière ; il représentait un monde nouveau, malgré son antiquité ; il gardait le prestige du mystère, et laissait deviner plus d'un spectacle inconnu. » Ajoutons que les événements dont l'Orient avait été le théâtre accroissaient ce prestige d'une sorte de curiosité craintive et tout ensemble passionnée. Après les *Messéniennes* de Casimir Dela-

vigne étaient venues, les faisant rapidement oublier, les *Orientales* de Victor Hugo, sans parler des poèmes de Byron. D'autre part, si l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand remontait déjà à une trentaine d'années, la publication faite par Lamartine, en 1835, de son *Voyage en Orient* avait continué d'attirer vers ces régions l'attention de ses contemporains.

Dans le domaine de la peinture, le pinceau romnatique de Delacroix avait évoqué en d'inoubliables attitudes les plus sanglantes tragédies, tandis que Decamps et Marilhat rendaient familiers au public les pittoresques détails d'une civilisation qui l'attirait et l'effrayait tour à tour par une double et légitime fascination.

La musique avait-elle eu jusqu'ici sa juste part dans cette importation d'orientalisme ? Il serait téméraire de l'affirmer, même en remontant plus haut, à moins que l'on ne veuille considérer le Muphti du *Bourgeois Gentilhomme* comme un sujet authentique du Commandeur des Croyants. Certes, la grandeur biblique du *Joseph* de Méhul est profondément impressionnante, mais ce n'est là qu'une incursion bien limitée dans une si vaste contrée.

On ne saurait prétendre que le fameux *Rondo* de Steibelt soit « turc » autrement que de nom, ou que la *Marche turque* de Mozart le soit sensiblement davantage. Son *Enlèvement au sérail*, les *Deux avares* et la *Caravane du Caire* de Grétry ou le *Calife de Bagdad* de Boieldieu, quelque valeur que l'on attribue à ces charmantes partitions, sont absolument dénués de toute « couleur locale », si diluée qu'on la suppose. Toutefois il reste à étudier le

Beethoven des *Ruines d'Athènes*, et la marche, mais plus encore le chœur des Derviches tourneurs prouvent assez que le Maître avait pressenti et même deviné cet Orient mystérieux et farouche sur lequel il ne devait jeter qu'un regard. Il siérait moins encore d'oublier l'*Obéron* de Weber, dont l'orientalisme si poétiquement gracieux nous introduit dans le domaine des esprits et des fées.

Ceci dit, Félicien David n'en demeure pas moins le créateur, ou si l'on préfère, le révélateur d'une sensation nouvelle. Dans le monde des sonorités il fit entrer des formes et des colorations inédites, il mêla, aux notions pittoresques, aux légendes, aux contes féeriques, par lesquels les peintres et les poètes avaient établi et entretenu nos idées sur la nature et l'art de l'Orient, cet inexprimable frisson de l'infini qu'à la musique seule il appartient de faire passer dans nos âmes.

Auguste Colin n'était guère poète, mais il l'était plus assurément que la presque totalité des librettistes passés et présents, — en y comprenant même les rimeurs de profession qui ne dédaignent nullement, comme on sait, d'associer leur muse à celle du compositeur. Ses vers, parfois bien frappés, offrent à maintes reprises des exemples d'une simplicité non dépourvue de grâce ou de grandeur. D'ailleurs, il n'est pas moins libéral que ses émules en « *Allons! trottons! cheminons! marchons! arrivons!* » et autres exclamations traditionnelles à l'aide desquelles les choristes s'encouragent mutuellement à demeurer immobiles.

Félicien David ne mit que trois mois à écrire sa partition, d'avril à juillet 1844. Quelques thèmes arabes y figuraient, dont le plus caractéristique est le chant du *Muezzin*. Ajoutons-y la *Rêverie du soir*, composée autrefois sous forme chorale pour la chapelle de Ménilmontant, et publiée ensuite comme mélodie séparée, avec ce titre : *Le Batelier du Nil*, (accompagnement de piano par Johannès) ; — puis deux motifs de la *Fantaisie arabe* et de la *Danse des Almées*.

L'œuvre prête, la salle dûment accordée à l'auteur, celui-ci n'avait plus qu'à se préoccuper des interprètes à trouver (sans parler du placement des billets). Il s'assura le concours d'Alexis Dupont et de Béfort. La voix de celui-ci rappelait à s'y méprendre celle des eunuques du vice-roi d'Egypte, et ajoutait à l'*Appel du Muezzin* un attrait *sui generis*. Beaucoup d'instrumentistes et de choristes de bonne volonté s'étaient joints au bataillon professionnel. Quant aux billets c'était plus difficile ; malgré toutes les démarches du compositeur, son bureau de location, ainsi qu'il le disait tristement, restait « dans sa poche ». D'autres ennuis survinrent : le soir même qui précéda le concert, on fut averti que le récitant ne pourrait remplir son office ; il put être suppléé, au dernier moment, par un lecteur de bonne volonté, M. Thibaudeau-Milon qui appartenait, non sans éclat, à la troupe de l'Odéon.

Le grand jour arriva, — 8 décembre 1844. La première partie de la séance comprenait deux chœurs : *Le Chant du soir* et le *Sommeil de Paris ;* deux mélodies vocales,

le *Chibouck* et les *Hirondelles*, plus le *scherzo* de la symphonie en *mi bémol*. Ces morceaux furent poliment accueillis. Mais rien ne pouvait faire présager ce qui allait suivre. Après un entr'acte, Tilmant, qui dirigeait l'orchestre, leva sa baguette et le public sentit, dès les premières mesures de l'œuvre nouvelle, qu'un horizon inconnu se déroulait devant lui.

D'abord une note, — une seule — murmurée par les violons et les altos. L'*Or du Rhin* commence, lui aussi, par une note unique, base primitive de toute l'harmonie qui en va naître, germe d'une vie multiple et prodigieuse dont tous les éléments vont se développer à travers les quatre parties de l'*Anneau du Nibelung*. Mais ici rien de tel : Si cet *ut* indéfiniment vibrant symbolise l'immensité, c'est « l'immensité stérile, car de cette note rien ne sort, ou quelques accords à peine, quelques germes de vie, qui rendent plus sensible encore le néant où ils retombent aussitôt[1] ».

En effet les cordes graves de l'orchestre ébauchent en vain les lignes d'une vague mélopée. La note continue obstinément sa vibration taciturne, que n'interrompt pas la récitation des stances :

A l'aspect du désert l'infini se révèle...
. . . . . .
Ineffables accords de l'éternel silence !
Chaque grain de sable a sa voix ;
Dans l'éther onduleux le concert se balance,
Je le sens, je le vois !...

[1] C. Bellaigue : *Nouvelles silhouettes de musiciens.*

FRONTISPICE DE LA PARTITION DE *Christophe Colomb*.
(D'après une lithographie de Célestin Nanteuil. Bibliothèque de l'Opéra.)

Oui, en vérité, dans ces quelques frôlements à peine perceptibles des archets effleurant la corde, nous entendons, nous pressentons plutôt ce que peut être la « musique du silence[1] ». Cela semble venir de très loin, et cependant la vibration suprême vient mourir près de nous et jusqu'en nous-mêmes. A travers les espaces sans fin la chaleur plane et s'irradie, laissant tomber son accablante lourdeur sur la plaine stérile d'où semble monter sans cesse une lamentation inapaisée[2].

Rendons grâce à la simplicité de David et à son peu de science musicale : Un des nombreux génies qui embellissent à l'heure actuelle la jeune école française, n'eût pas manqué en pareil cas de se livrer à d'ingénieux développements soutenus d'une orchestration copieusement nourrie, dans l'intention de nous faire bruyamment apprécier les charmes du silence...

L'intervention de l'homme ne tarde pas à animer l'immobile paysage. Les sons lointains des cors annoncent

[1] « Comment avez-vous pu trouver des sons pour exprimer le silence? » demandait-on à David. « En l'écoutant, » répondit-il.

[2] Le lecteur nous saura gré de citer ici deux fragments qui lui paraîtront le meilleur commentaire de cette page musicale :

« Le silence est un des charmes les plus subtils de ce pays solitaire et vide... le silence répandu sur les grands espaces est plutôt une sorte de transparence aérienne, qui rend les perceptions plus claires, nous ouvre le monde ignoré des infiniment petits bruits, et nous révèle une étendue d'inexprimables jouissances. »

(Fromentin : *Un été dans le Sahara.*)

« Oh ! dans cette sonorité de midi, dans ce demi-sommeil fébrile de la sieste, — comme vibre et pleure un chant vague, inconscient, résultat des choses, — paraphrase du silence et de la chaleur, de la solitude et de l'exil. »

(Pierre Loti : *Le roman d'un spahi.*)

la venue des pèlerins invoquant la protection d'Allah par des chants d'abord solennels, puis s'exaltant joyeusement en un rythme nettement marqué. Les voix s'éteignent, et la *Marche de la Caravane* commence à se faire entendre.

Léger et allègre au début, l'entraînant motif va bientôt se parer d'un gracieux contre-chant que fredonne le hautbois et qui voltige gaiement au-dessus des instruments à cordes. Les violoncelles le reprennent à leur tour, et l'orchestre peu à peu redit à pleine voix le thème principal. Les chœurs viennent y mêler aussi leurs chants joyeusement accentués. Puis l'inquiétude les fait hésiter. L'orchestre aussi s'est assombri. Le refrain, modifié dans sa couleur, soutenu d'un accompagnement menaçant, revient obstinément, mais comme défiguré par la peur. Alors tout l'orchestre éclate : sur les accords brutalement frappés par les cuivres, de vives fusées chromatiques s'élançent des contrebasses et des violoncelles auxquels répondent les hautbois et les flûtes. Les chœurs y joignent leur imploration désespérée : c'est le Simoun qui passe, soulevant de son aile ardente les flots de sable retombant en pluie de feu sur la caravane éperdue. Les prières, les cris d'angoisse s'entremêlent sous les *tremolos* des cordes, les sifflements et les râles des instruments à vent. Page magistrale dont on ne saurait trop louer les larges proportions et qui, avec des moyens relativement simples, produit des effets d'une incontestable grandeur.

La tempête s'est calmée. Au loin grondent encore

ses derniers frémissements. La troupe s'est relevée, oubliant la passagère angoisse, et de nouveau se met en marche, reprenant avec la même gaîté inlassablement courageuse le chœur analysé plus haut. La première partie se clôt sur cette impression de vaillance et de joie contrastant si singulièrement avec la mystérieuse gravité du début.

La nuit, lentement descendue sur la plaine, invite au repos les voyageurs :

> Comme un voile de fiancée
> La nuit tombe au front du désert...

L'étoile du soir argente de sa lueur bleuâtre les vagues de sable tout à l'heure encore calcinées par le soleil. Une douceur ineffable s'exhale de la nuit même, du murmure de l'invisible, semble à la fois tomber du ciel limpide et monter du sol apaisé. C'est l'heure bienfaisante et sacrée, l'heure trop brève de la halte et du repos. Dans l'Inde antique, les Védas, si fertiles en images éclatantes pour célébrer Indra, l'archer nomade à la chevelure d'or, le chef de l'armée des rayons incréés, revêtent une tonalité plus calme en invoquant la chute du jour : « Que les vents nous soient doux ! Que le crépuscule, la nuit, le ciel, l'air... tout soit rempli de douceur! »

Ce fragment du cantique indien pourrait servir d'épigraphe au début de la seconde partie du *Désert*[1]; sur

[1] On pourrait aussi rapprocher de cette musique l'admirable *Hymne à la Nuit*, de Novalis.

une tenue des cordes graves le premier cor, puis le deuxième ébauchent un chant rêveur que va reprendre la clarinette : — moins qu'un chant, une sorte d'appel où alternent deux notes qui se répètent en se faisant écho, — le cor les redit de nouveau en les développant, — enfin les deux instruments dessinent, tour à tour, le thème de l' *Hymne à la Nuit*.

En une sonorité transparente que semblent colorer les rayons stellaires, la mélodie épanche sa fluidité délicieuse, où la voix, se reposant à de fréquents intervalles, laisse la flûte et la clarinette se jouer en de calmes répliques ; tandis que l'accompagnement paisible des violoncelles soutient le chanteur de ses molles ondulations, semblables au souffle atténué d'une brise effleurant la surface des sables.

De la *Fantaisie arabe* et de la *Danse des Almées* qui se succèdent ensuite, nous ne dirons que peu de chose. Non qu'elles ne soient dignes d'attention, la seconde surtout avec sa cantilène alanguie où le hautbois semble soupirer l'aveu d'un amour inconsolé. Le chœur suivant, célébrant la *liberté au désert :*

Restez dans vos tombeaux de pierre,
Pâles habitants des cités,
Sans voir du ciel ni de la terre
Les majestueuses beautés...

est d'une mâle et fière allure. Le Saint-Simonien se retrouve ici, jetant son cri de défi à la civilisation déprimante qui l'avait exilé.

Mais on ne saurait longtemps s'occuper de la civilisation, même pour la maudire, lorsque l'on s'en trouve si éloigné. Campée dans un repli de sable, sentant autour d'elle l'insondable paix des horizons infinis, la caravane, un moment éveillée par les danses et le sentiment du courage grandi sous les épreuves de la journée, se laisse encore bercer aux harmonies de la Nuit divine.

L'Hymne précédent exprimait à la fois une aspiration et un élan de reconnaissance. Moins pure peut-être, plus indolente, — plus sensuelle à coup sûr, la *Rêverie du soir* glisse à travers le silence.

D'abord la flûte, le hautbois et le basson essaient, pourrait-on dire, d'en indiquer le motif, en reprennent plusieurs fois les notes initiales, puis s'arrêtent, déjà lassés. Ils se borneront à les redire entre les strophes, par une lointaine analogie avec le *ghazel* persan, et à envelopper de leurs harmonies la voix du chanteur. Au-dessus vibre, en un dessin rythmique obstinément attaché à la même note, le murmure caressant des altos et des violoncelles :

Ma belle nuit, ô sois plus lente...

La deuxième strophe est accompagnée, — les instruments à vent se faisant à peine entendre, — par un charmant dessin des violons, dont les *pizzicati* étincellent comme des gouttes de lumière se réflétant dans l'eau limpide ou se mirant dans les grains de sable :

Vogue sans bruit, lune éclatante...

Mais la lune s'est voilée de nuages et l'obscurité plane de nouveau. L'orchestre s'est aussi estompé de sons plus voilés, et lorsque, pour la première fois, le chœur vient redire les paroles de la strophe :

> Mais ma paupière languissante
> Au doux sommeil déjà se livre...

les arpèges des violons paraissent envelopper d'un sombre réseau les voix graduellement affaiblies. Le domaine du rêve s'ouvre pour les chanteurs peu à peu assoupis, et dès qu'ils ont commencé d'unir leurs voix, l'obstinée et mourante caresse rythmée par les cordes s'est éteinte languissamment.

Mystérieusement reparaissent la note unique du début et la vague et brève mélopée ébauchée par les basses. — Le désert a repris possession de son domaine illimité, et le silence plane, immobile, au dessus de la caravane endormie...

Les premiers violons munis de leur sourdine font vibrer en *tremolo* le *mi* aigu, sommet de l'accord parfait majeur, dont les seconds violons divisés donnent successivement la tierce et la fondamentale. Peu à peu les sourdines tombent, un thème très caractérisé, énoncé d'abord par la clarinette, puis par les autres instruments du même groupe, se déploie progressivement jusqu'au *fortissimo* final. Ainsi débute la troisième et dernière partie, en une pittoresque évocation du soleil levant, depuis les premières teintes de l'aube indécise jusqu'à l'apparition triomphale par laquelle

l'astre du jour
Rayonne tout à coup comme un hymne sonore
Et remplit le désert de lumière et d'amour.

Sans doute la simplicité des moyens employés ferait aujourd'hui sourire nombre de jeunes *forts en thèmes*. Le « Lever du soleil », comme aussi bien son coucher, ou tout autre phénomène astronomique ou météorologique, est un « article » qui se « fait mieux » actuellement, et d'une manière plus étoffée. Ni les instruments, ni le temps, ni la longanimité des spectateurs ne sont économisés. Mais il est douteux que le résultat produit soit en raison directe des efforts mis en œuvre.

Le chant du *Muezzin* ne doit qu'à lui-même son étrange originalité. C'est bien la mélopée qui s'élance du frêle balcon dont est ceint le minaret (en arabe *lieu de lumière*) et retombe sur les voyageurs encore ensevelis dans le sommeil.

Quant à la conclusion de l'œuvre, elle dépeint le départ de la caravane et ne renferme que des fragments déjà entendus pendant la première partie.

Nous n'avons pas voulu interrompre cette analyse par le compte-rendu de la mémorable séance où le *Désert* fut présenté au public parisien. — L'attention provoquée par les premières mesures se changea bientôt en véritable sympathie. La *Marche de la caravane* et spécialement le contre-chant du hautbois soulevèrent des applaudissements. La *Danse des Almées* en augmenta l'intensité, enfin le *Lever du soleil* mit le comble à l'enthou-

siasme des auditeurs. Félicien David, assis parmi les musiciens, avait pris le parti, pour dissimuler, ou plutôt pour *utiliser* son émotion, d'associer sa voix à celles des seconds ténors du chœur. Réclamé à grands cris par le public, il dut se montrer sur l'estrade. Entouré, embrassé, félicité par ses amis, et aussi par ces partisans convaincus, que la gloire subite d'un auteur inconnu la veille lui conquiert toujours à l'improviste, le compositeur sortit de la salle, escorté par ses interprètes et par nombre d'auditeurs qui criaient son nom à la foule étonnée. Il put enfin rentrer chez lui, n'osant ajouter foi à ce bonheur inespéré, et secoué par un rire nerveux qui trahissait la fatigue et l'exaspération de ses facultés mentales.

Les éloges de la presse confirmèrent les applaudissements du public. Rien n'est significatif à cet égard comme l'enthousiasme de Berlioz[1]. L'originalité du plan,

[1] Voici quelques extraits de son article, publié le 15 décembre 1844, dans le *Journal des Débats* : « Un grand compositeur vient d'apparaître, un chef-d'œuvre vient d'être dévoilé ! Le compositeur se nomme Félicien David, le chef-d'œuvre a pour titre *Le Désert*... Oui, David, ce que vous avez fait est très grand, très neuf, très noble et très beau... Nous avons été frappés d'admiration, touchés, entraînés, écrasés... Vous avez fait naître les applaudissements, les larmes et ce trouble des âmes dont le talent peut rider la surface, mais que le génie seul ébranle jusqu'au fond. » Suit une esquisse biographique de David et une analyse de la première partie du concert, puis enfin le compte-rendu de l'œuvre principale : — Le chœur glorifiant Allah est « grand et magnifique, les voix y sont groupées de manière à produire une forte et excellente sonorité, les harmonies en sont retentissantes et splendides. »

Le *Simoun* « est quelque chose de prodigieux. C'est aussi beau que l'orage de la *Pastorale* de Beethoven. L'auteur a montré là qu'il connaissait l'orchestre autant qu'homme du monde et qu'il en était maître. Il est impossible de mieux ménager, accroître et déchaîner la tempête

la nouveauté du genre, le charme des mélodies, le coloris de l'orchestration, enfin l'indéniable poésie qui se dégageait de l'œuvre entière, tout concourait à satisfaire à la fois les tenants de la sobriété classique et les amateurs de sensations neuves. — Il est certain aussi que la carrière mouvementée du jeune musicien ne manqua pas de piquer la curiosité. L'orgueil national ne fut pas sans agir sur les esprits. En résumé, l'auteur du *Désert* connut les charmes et les fardeaux de la célébrité. Les almanachs comiques eux-mêmes parlèrent de lui. Enfin, car il n'est point de roses sans épines, son ami Sylvain Saint-Etienne lui dédia une poésie, sorte de complainte dont chaque couplet se terminait par un refrain opiniâtre. Nous ne donnerons, à titre documentaire, qu'une seule strophe de cette regrettable production :

instrumentale. Cet ensemble est foudroyant sans cesser d'être harmonieux. » *L'Hymne à la Nuit* « est délicieux et ne peut se décrire... Oh ! le beau, l'admirable morceau ! ! » Les airs de danses sont des « perles de l'Orient enchâssées dans l'orchestre le plus savant, le plus gracieusement original qui se puisse entendre », etc.

Au reste, deux mois après, l'ardent panégyriste dirigeait lui-même l'exécution du *Désert* et celle d'un *chœur de janissaires,* dans un concert, au Cirque Olympique. Dix ans plus tard, son exaltation s'était profondément calmée. Nous lisons dans une lettre à Ad. Samuel (en date du 16 octobre 1855) : « David a donné deux concerts qui lui ont fait perdre 1.800 francs. On trouve maintenant cette musique enfantine... Le temps est un grand maître ; je ne sais comment on pourra lutter contre les enseignements de ce maître-là

Et de David éteint rallumer le flambeau. »

On sait que le jugement de Berlioz était sujet, d'une époque à l'autre, à des variations qui n'avaient pas toujours pour cause sa conscience de critique.

Ta lyre, aux champs où naît l'aurore,
Rêva des accords inouïs.
Mais tu voulus les voir éclore
Sous le soleil de ton pays ;
Là, du désert la voie sévère
Peint l'effrayante majesté.

Refrain :

Reçois nos chants, toi notre frère,
Du seuil de l'immortalité.
Gloire à toi !
Gloire à toi !

Félicien David jouit profondément, mais sans en être enorgueilli ni troublé, de ce triomphe inattendu. Une lettre de lui, datée du 30 décembre de cette même année, contenait ces lignes :

« Enfin je suis récompensé de mes travaux et de mes luttes. J'ai donné mon second concert au Théâtre Italien. Le succès a été aussi beau, et même encore plus beau que la première fois[1]. Il y avait dans la salle l'élite de la population parisienne. Cette soirée a consacré mon premier succès. J'ai reçu ces ovations sans enivrement; je sais à quoi cela m'engage. Dieu aidant, j'espère n'être pas inférieur à moi-même dans mes nouvelles œuvres.

» J'ai souvent pensé à mon pays au milieu de mes triomphes, car il n'y a pas de bonheur pour moi sans celui de mes bons parents et de mes bons amis. »

[1] Des chefs arabes assistaient à cette audition. Il eût été intéressant de connaître leur impression. En tout cas leur présence dut agir sur l'état d'esprit du public, épris de « couleur locale ».

Touchantes paroles et bien conformes à ce que nous savions déjà du caractère de David. Au reste sa joie ne pouvait manquer d'être grandement atténuée par les difficultés matérielles de son entreprise : Les frais se montaient à deux mille francs, la recette à huit cents. Où trouver les douze cents francs nécessaire? L'embarras fut heureusement de courte durée; la maison Escudier ayant acquis, pour la somme précitée, l'entière propriété du *Désert*. Encore cette somme fabuleuse rapporta-t-elle au musicien de fâcheux intérêts, sous forme de procès variés. — Arlès-Dufour, gros industriel rompu aux affaires et ami du Père Enfantin, nous tient, dans sa correspondance, au courant de ces litiges : « Ces misérables Escudier, écrit-il, ont abusé de l'ignorance et de l'innocence de David; mais celui-ci est impardonnable de ne vous avoir pas consulté. — Pourvu, au moins, qu'Escudier ait menti en écrivant à Hainl[1] qu'il a acheté non seulement toute la musique passée et présente, mais encore toute la musique future de David... Il faudrait remuer ciel et terre pour rompre un pareil traité. »

Arlès-Dufour se faisait évidemment une idée exagérée de la voracité éditoriale. Il constate, quelques jours après, que le Père a, « autant que possible, libéré David de ses exploiteurs ». — « Il faut, reprend-il dans une autre lettre, il faut absolument le conduire par la main, sans cela non seulement sa vie matérielle serait com-

[1] Georges Hainl, alors chef d'orchestre du Grand-Théâtre de Lyon. Il occupa plus tard les mêmes fonctions à l'Opéra et à la Société des Concerts du Conservatoire.

promise, mais encore son génie. Il faut bien que vous le compreniez ainsi pour que, malgré vos souffrances de Paris, vous y prolongiez votre séjour. »

Lesdits Escudier s'entendaient à fertiliser « leur » *Désert*. Lorsque, en mai 1845, il est question de le faire jouer à Aix, ils exigent tout simplement *onze cents francs* pour deux auditions, et payables d'avance, au cas où la recette n'atteindrait pas ce chiffre. — Il faut tout prévoir, et tout utiliser. Aussi annoncent-ils un quadrille sur la *Danse des Almées*. Pourquoi pas ? On en avait fabriqué un sur le *Stabat Mater* de Rossini.

Le Père Enfantin, aidé d'Isaac Pereire, parvint à limer les dents des ingénieux éditeurs. Mais d'autres embarras, pires encore, provenaient du « poète » Auguste Colin qui, n'ayant pas donné d'autorisation en ce qui concernait son poème, prétendait empêcher les exécutions de l'œuvre commune, et intentait procès sur procès pour rançonner de son mieux l'infortuné collaborateur. Les tribunaux de Paris, de Lyon, de Marseille retentissaient du bruit de ses exploits ou plutôt de ceux de ses huissiers :

> Messieurs, tous mes procès allaient être finis :
> Il ne m'en restait plus que quatre ou cinq petits...

aurait pu redire le malheureux David, lorsqu'il s'aperçut que les gens de robe lui avaient complètement dévoré ses droits d'auteur : « Je vais beaucoup mieux » lisons-nous dans une lettre sans date adressée au Père, « la bourse seule va très mal. Le départ de Sylvain, le loyer,

Colin et autres petits comptes à régler m'ont épuisé. Voici les gros qui peuvent arriver; il me faudrait donc deux mille francs. Soyez assez bon, mon cher Père, pour me les envoyer d'ici à demain midi !!! »

Les amis d'ailleurs rivalisaient de zèle pour arranger ses affaires, mais sans agir toujours d'un commun accord. Arlès-Dufour, vif et emporté, qualifie « l'ami » Sylvain de « fameux emplâtre qui nuira et ennuiera diablement dans l'avenir de David ». Il invective à la fois Colin et ses auxiliaires : « Chien de fou de Colin !! Canailles d'avoués et d'avocats !!! » Le doux et verbeux Sylvain, au contraire, inonde le Père d'intarissables conseils et remontrances. On sent du reste, dans toute cette correspondance, l'affection la plus profonde et le dévouement le plus absolu.

La sollicitude de ses amis permettait au compositeur de voyager et de s'occuper à faire connaître son œuvre. En avril 1845, elle fut exécutée à Marseille. Mais le succès ne fut pas aussi unanime qu'on l'avait espéré. « Les Marseillais s'attendaient », raconte l'auteur, « à voir figurer des Arabes et des chameaux dans le *Désert* », et l'absence de ces derniers surtout froissa douloureusement leur sens esthétique[1]. Néanmoins ils voulurent

[1] Les Allemands furent plus heureux à cet égard que nos compatriotes : on représenta à Aix-la-Chapelle, en 1846, le *Désert* avec quarante figurants portant le costume arabe, et deux superbes chameaux pourvus de bosses impressionnantes. Il est vrai que ces ruminants étaient en carton, mais leur majesté n'en fut pas amoindrie. Au surplus la France n'a rien à regretter : En 1798, Rouen avait pu applaudir *Zoraïme et Zulnare*, de Boieldieu, drame musical joué au Théâtre des Arts, avec le gracieux concours de deux chameaux authentiques.

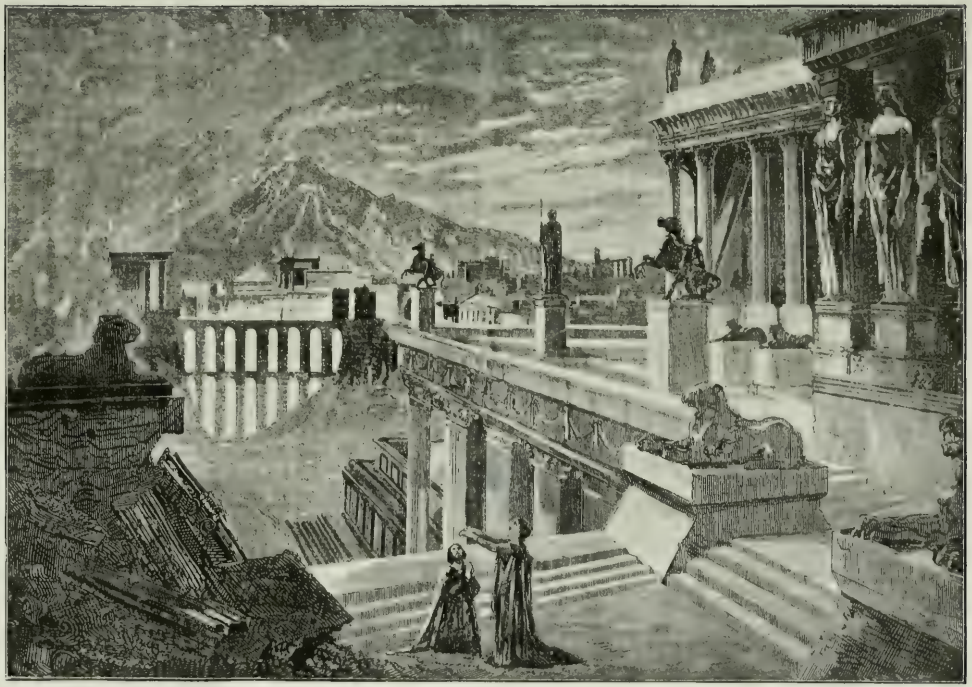
bien, dès la seconde audition, excuser cette regrettable lacune, et l'on bissa le *Lever du soleil.*

Peu après Félicien partit pour l'Allemagne, muni par l'infatigable Arlès-Dufour de lettres qui le recommandaient chaudement à « deux grands musiciens, amis de Mendelssohn, *quoique petits bourgeois.* » L'illustre compositeur, qu'il alla voir à Francfort, lui fit un excellent accueil, et l'on doit regretter de n'avoir aucun renseignement sur l'impression que lui firent éprouver les œuvres de son visiteur[1].

Meyerbeer usa des bons procédés dont il était coutumier, à l'égard de David qui lui fit visite à Berlin. Le *Désert* fut joué à Potsdam en présence de la cour. Avec quel succès ? nous l'ignorons, mais qu'importent les arrêts d'un tel public, dont les yeux, invariablement tournés vers la loge royale, en attendent le signal qui doit décider de ses impressions « personnelles ».

De grandes fêtes eurent lieu à Bonn, en août 1845, pour l'inauguration du monument élevé à Beethoven. Parmi les Français qui s'y rendirent, nous nommerons Berlioz, Massart, Sax, Jules Janin et Félicien David. On sait qu'il admirait profondément le génie du Maître, et sans doute ces solennités durent grandement l'émou-

[1] Ce ne furent assurément point les doctrines de Félicien David qui lui valurent la bienveillance de Mendelssohn, car celui-ci ressentait une antipathie marquée à l'égard du Saint-Simonisme. Il écrivit au directeur du *Globe* qui persistait à lui envoyer ce journal, pour le prier d'en faire cesser l'envoi, ajoutant que la lecture de cette publication, dont le seul but était de propager la nouvelle religion, avait contribué à l'en éloigner irrévocablement.



DÉCOR DU 4e ACTE D'*Herculanum*.
(D'après une gravure du temps.)

voir ; voici ce qu'écrivait à cette occasion au Père Enfantin le véhément Arlès-Dufour :

« La description des fêtes de Bonn m'a fait pleurer » s'écriait-t-il. « On pourrait aussi, nous autres Français, nous réunir pour de grandes choses pacifiques ; mais on s'en garde... J'ai vu avec plaisir que David s'est enfin décidé à aller à Bonn, mais les honneurs ont été là pour ce saltimbanque de Liszt[1], parce qu'il a eu le toupet de se les préparer soi-même à soi-même. Il est impossible que cette grande solennité n'exerce pas sur David une heureuse influence. Si j'étais musicien comme David, le transport et le désir musicaux ne me quitteraient pas, dût ma vie se transformer vingt ans plus tôt.

» Lorsque j'assiste réellement ou par la pensée à ces grandes communions d'hommes, je me prends à détester la vie de famille, mon commerce, ma cité. »

Pendant son séjour en Allemagne et en Hongrie, Félicien David donna une série de concerts qui ne furent pas tous favorablement accueillis : Bade, Francfort, Berlin, Leipzig, Breslau, Mannheim, Munich, Pesth,

[1] N'abandonnons pas l'auteur de *Christus* à l'injuste colère du bouillant Arlès. Liszt, non content d'avoir parcouru l'Europe pour donner des concerts au profit de ces fêtes, en fut à la fois l'organisateur et le principal acteur ; tour à tour pianiste et chef d'orchestre, il avait écrit, en outre, une cantate en l'honneur de Beethoven. Enfin il donna 10.000 francs pour combler le déficit financier. « Les uns », dit Berlioz, « en voulaient à Liszt parce qu'il avait un talent phénoménal et des succès exceptionnels, les autres parce qu'il était spirituel, ceux-là parce qu'il était généreux. »

Plus excusable, l'auteur de la lettre que nous citons lui en voulait simplement d'éclipser son cher Félicien.

Vienne l'entendirent tour à tour. Fut-il, oui ou non, poursuivi par les obsessions de la fameuse Lola Montès qui depuis...? C'est là un point demeuré obscur. Il revint en France après avoir passé par Trieste et Gênes. Il fit une halte à Marseille et rentra enfin à Paris. Il rapportait de son voyage une nouvelle œuvre toute différente de la précédente et sur la conception de laquelle l'esthétique allemande n'était pas demeurée sans influence, — un oratorio : *Moïse au Sinaï.*

V

MOISE AU SINAI. — CHRISTOPHE COLOMB. — L'ÉDEN. — LA PERLE DU BRÉSIL. — HERCULANUM.

Le désir d'unir ses tendances religieuses à ses souvenirs exotiques devait amener, et amena effectivement plusieurs fois Félicien David à s'essayer dans la forme de l'oratorio. Il ne possédait cependant ni la puissance, ni la science nécessaires pour faire se mouvoir à l'aise les masses chorales qui prêtent un tel caractère de grandeur aux chefs-d'œuvre d'un Bach ou d'un Hændel. Il conçoit mieux qu'il ne réalise et souvent s'arrête, comme son héros, sur le seuil de la Terre promise. Les belles pages pourtant ne manquent pas dans *Moïse au Sinaï* : Les plaintes du prophète, l'*air* à la fois solennel et de fière allure par lequel il rappelle à Jéhovah ses promesses, quelques-uns des cris de détresse et d'espérance que le peuple fait successivement

retentir, ces beautés véritables méritaient un accueil moins glacial que celui dont elles furent l'objet lors de la première audition, donnée dans la salle de l'Opéra, le 28 mars 1846. Il est toutefois assez facile de se l'expliquer : le public, toujours simpliste et désireux de savourer à nouveau le mets qui l'a une fois séduit, s'attendait à revoir les caravanes, les almées du *Désert*, et boudait l'auteur d'avoir modifié sa première manière. Ce ne fut pas d'ailleurs, une brouille définitive, et vingt et un mois plus tard les Parisiens, non moins inconstants que les Hébreux, changèrent de dispositions à l'égard de *Moïse*.

Une œuvre plus considérable avait vu le jour pendant cet intervalle, une deuxième ode-symphonie, donnée au Conservatoire le 7 mars 1847 : *Christophe Colomb*, dont le poème était dû à la collaboration de l'inépuisable Méry, qui passait alors pour un poète[1], de Chaubet et de Sylvain Saint-Etienne, lequel avait déjà commis le livret de *Moïse*. L'ode se divisait en quatre parties : *Le Départ*, *une Nuit des tropiques*, *la Révolte* et *le Nouveau monde*, et offrait, en somme, de suffisantes ressources au musicien. Sans doute beaucoup de lieux communs s'y trouvaient, tels l'inévitable chanson du mousse et le chœur « bachique » dans lequel de surprenants matelots affirment ces choses étranges :

[1] La muse de Méry était déplorablement prolifique : on lit dans une de ses lettres : « Mon cher ami, pardonnez-moi de vous écrire en vers, mais je suis très pressé. »

Ce vin que nous sablons
Double notre délire
Et rend à ce navire
Le ciel de nos vallons.

C'est lui qui nous console
De nos chagrins amers,
Et mieux que la boussole
Nous guide sur les mers !

Étonnez-vous donc, après l'exposé de pareils principes, si le récitant, ayant patiemment attendu le refrain de la « chanson connue » (oh oui !) nous annonce la tempête ! — Les compositeurs ont réellement abusé des tempêtes, mais celle-ci était obligatoire et mérite d'être écoutée. Il n'est pas malaisé d'y relever de nombreux procédés déjà employés dans le *Désert*. — Le beau temps revient, comme il sied, sur quoi nos incorrigibles marins se remettent à boire, avec reprise de la poétique profession de foi citée plus haut. N'oublions pas le joli chœur des Génies de l'Océan, de tournure quasi Mendelssohnnienne.

Le navire est immobilisé par le calme plat, qu'exprime une sorte de mélopée chromatique respirant la torpeur. Menacé, puis acclamé par son capricieux équipage, Colomb le fait aborder enfin au nouveau monde :

Il voit les hauts palmiers s'épanouir sur l'onde
Et dans les vapeurs d'or le soleil du vieux monde
Levé sur un monde nouveau.

L'impression causée par la vue de la terre nouvelle avec ses couleurs et ses brises chargées d'aromes, est

bien rendue par l'orchestre. C'est quelque chose d'indéfinissablement « jeune », mais dont la fraîcheur a son prix. — Les mêmes qualités se retrouvent, teintées d'une ombre de mélancolie, dans le prélude de la deuxième partie, qui forme avec celui-ci un charmant dyptique musical.

L'œuvre se termine sur un chœur général. Les matelots, auxquels se joignent les sauvages, entonnent en style orphéonique les louanges du « chef immortel ». — O candides et imprévoyants indigènes!

Somme toute *Christophe Colomb* marque une date heureuse dans l'existence de son auteur. La cour voulut l'entendre, et c'est à la fin d'une audition donnée aux Tuileries que Louis-Philippe remit à Félicien David la croix de la Légion d'Honneur.

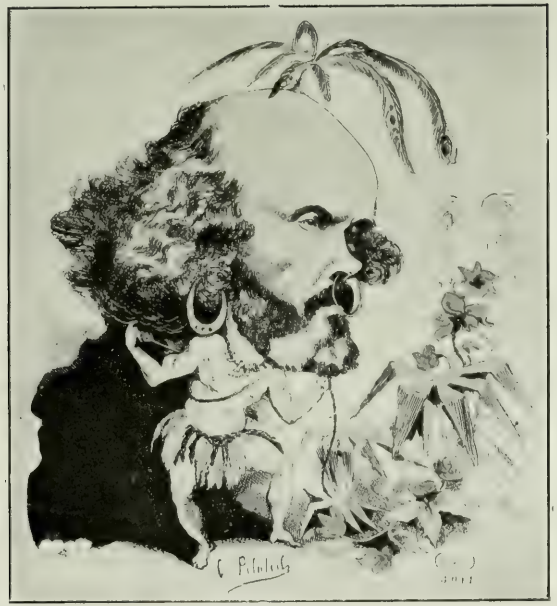
Le Midi s'était montré plus défiant que la Capitale. Marseille n'avait point changé d'esthétique : « Mes honorables compatriotes demandaient au *Désert* des chameaux », écrit le compositeur au Père Enfantin, « cette fois ils voulaient des thons, des tritons, que sais-je encore ? Bref ils ont voulu écraser Colomb par le *Désert*. Ils adorent ce *Désert* : ils le demandent à grands cris ; et moi, bonne pâte que je suis, je vais le leur donner lundi prochain avec deux parties de Colomb. Mais je jure par le soleil qui nous éclaire, que ce sera le dernier concert que je donnerai à mes chers compatriotes, dussent-ils venir m'implorer à genoux ! ».

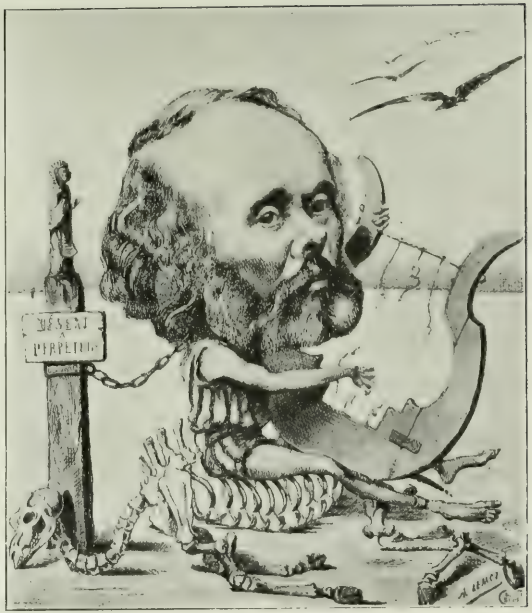
Cet oratorio survécut à l'époque qui l'avait vu naître. Vingt-trois ans plus tard il fut exécuté à Bade, dans

cette même salle où Berlioz, mort la même année, avait maintes fois dirigé ses œuvres. David qui, lui aussi, conduisait l'orchestre et les chœurs, fut triomphalement accueilli, et les parties descriptives de sa musique attirèrent notamment l'attention des auditeurs.

La « spécialité » de Félicien David ayant été déterminée, dans l'esprit du public, par les trois précédents ouvrages, il sembla dès lors tout naturel de s'adresser à lui pour la mise en musique d'un sujet oriental. Méry, sur la demande du directeur d'un jardin public nommé le *Château des fleurs*, avait écrit, servi par la facilité qui lui servait d'inspiration, un « mystère » qui devait être représenté avec costumes et décors, — ceux-ci combinés à l'aide d'arbres et de fleurs destinés à évoquer, dans la mesure du possible, le lieu où se passait l'action, c'est-à-dire l'*Eden*. La ruine du directeur interrompit ces poétiques projets, repris par l'Opéra, sauf en ce qui concernait les décorations naturelles. Mais des empêchements survinrent qui obligèrent la direction à présenter cet ouvrage dans un de ses concerts, le 25 août 1848. Par malheur les événements politiques détournèrent bien loin de nos premiers parents l'attention de leurs descendants assis aux fauteuils d'orchestre, et la soirée s'écoula sans que l'auditoire eût prêté l'oreille à ce que lui disaient les auteurs. Et cependant l'œuvre est semée de morceaux remarquables.

L'introduction, qui se propose de dépeindre « la terre avant l'homme », est empreinte d'une tristesse farouche





CARICATURES REPRÉSENTANT FÉLICIEN DAVID

(Dessin de Pilotell. Extrait du *Hanneton*, 1867.

(Dessin de Lemot. Extrait du *Monde pour rire*, 1868.)

et grandiose ; peu à peu, elle fait place aux charmantes impressions que laisse une « symphonie », assez naïve sans doute, mais d'une couleur fraîche et pour ainsi dire transparente. Les chœurs des fleurs, les chants d'Adam et d'Ève offrent le même caractère de tendresse et de naïveté.

Dès le début de la seconde partie accourent les démons qui s'expriment avec toute la férocité désirable en un chœur assez développé et très bien soutenu. En revanche, le chef des anges déchus emploie, pour séduire notre commune mère, une mélodie assez médiocre adaptée à des paroles qui ne le sont pas moins. Ce mauvais courtisan est par trop bon diable et triomphe trop aisément de la faiblesse féminine. Mais les plaintes du couple exilé ne manquent point de noblesse, et dans le trio final, vigoureusement disposé, Lucifer se fait pardonner, grâce à ses imposantes paroles de haine, la couleur trop bourgeoise de sa « séduction » précédente.

Emprisonné jusqu'ici par les circonstances autant que par son tempérament artistique, dans le domaine de l'ode symphonique et de l'oratorio, Félicien David ambitionnait assez naturellement d'aborder la scène. Il y parvint, mais, hélas ! son coup d'essai ne fut point un coup de maître.

La *Perle du Brésil*, écrite en 1850 sur un livret dû à l'obscur dramaturge J. Gabriel et à l'inévitable Sylvain Saint-Étienne, doit sans doute à cette collaboration d'être une double platitude. C'est une sorte de réplique encore affaiblie de l'*Africaine* (dont le poème remonte

à 1846 et la partition à 1849, bien que la première représentation n'en ait eu lieu qu'en 1865. On y rencontre un amiral ayant rapporté en Portugal, parmi ses souvenirs de voyage, la jeune brésilienne Zora. Il l'aime et veut l'épouser. Elle ne l'aime pas et veut épouser le beau lieutenant Lorenz. Au moment où l'officier supérieur va se venger par la voie hiérarchique sur son impertinent subordonné, la tempête classique, obligatoire et providentielle engloutit le navire, et « oblige l'amiral », ajoute un naïf commentateur, « à différer sa vengeance ». Notons, entres autres incohérences, que ce vieux loup de mer avait profité de l'instant où un matelot venait obligeamment l'informer du « grain » précurseur de l'orage, pour dévoiler à l'équipage « le doux secret de son amour ! ! » Par un heureux hasard les naufragés abordent en corps sur la rive brésilienne, au milieu de farouches indigènes qui ne professent point, au sujet de l'hospitalité, des principes conformes à ceux des montagnards écossais. Chance inespérée : Zora invoque le Grand Esprit, ses compatriotes tombent à ses pieds, et l'amiral, d'abord par grandeur d'âme et puis parce qu'il ne peut guère faire autrement, bénit les jeunes amoureux. Le tout se conclut sur ces vers remarquables :

Ensemble :

LORENZ

O sainte providence,
Vers toi mon cœur s'élance,
Ce jour plein d'espérance
Vient charmer tous nos cœurs.

ZORA

Oui le ciel récompense
Notre vive constance,
Et Dieu bénit d'avance
Nos fidèles serments.

que les matelots et les sauvages répètent dans un mutuel enivrement.

Si maintenant nous considérons la partition et que nous mettions à part quelques effets d'exotisme d'un aspect passablement attrayant, les couplets du *Mizoli*, spécimen assez réussi d'un genre bien superficiel, un chœur pimpant de matelots redisant, avec une conviction égale à celle de leurs collègues du vaisseau de Colomb, « le gai refrain qui plaît au vieux marin », à savoir : « Chantons et buvons », je crains que le reste ne nous semble fort peu intéressant. Ces fantoches ne sont guère plus animés par la musique que par la « poésie ». Ils ne vivent pas, et l'on s'étonnerait si l'on pouvait en ces matières s'étonner de quelque chose du succès relatif que leurs faits et gestes ont pu momentanément provoquer.

Une fois la pièce acceptée par M. Perrin, directeur de l'Opéra-Comique, celui-ci, en homme avisé, demanda aux librettistes d' « améliorer » leur poème. Ces messieurs, fort surpris, ne purent admettre qu'un chef-d'œuvre fût susceptible d'amélioration. M. Perrin, homme obstiné entre tous, refusa de monter leur *Perle* qu'ils offrirent alors à M. Sevestre, directeur du Théâtre-Lyrique. Pour contraindre Félicien David à les approuver, ils lui envoyèrent quelques échantillons de ce papier timbré dont la vue lui était familière. Le musicien regrettait les interprètes que lui eût fournis l'Opéra-Comique ; en outre, Scribe, moyennant une somme respectable, s'offrait à retaper le poème dont il aurait

certainement relevé l'intérêt sans parvenir, malgré tout son talent, à en empirer les vers. Diverses causes rendirent ces propositions inutiles, et le 22 novembre 1851, la *Perle du Brésil* fut représentée au Théâtre-Lyrique.

Les acteurs étaient généralement médiocres, et la mise en scène d'un goût assez douteux. Le ténor, que l'on eût pris pour l'agrandissement d'un sujet de pendule, excita une douce gaîté. Toutefois la musique, sans doute appropriée à l'état d'âme du public, triompha de ces imperfections et fut chaleureusement accueillie. Mais, une fois encore, les événements politiques se déclarèrent contre David, et le Coup d'État nuisit sensiblement à la carrière de son nouvel ouvrage ; il continua cependant à tenir assez fructueusement l'affiche. Reprise au Théâtre-Lyrique en 1858, avec Mme Carvalho, la *Perle du Brésil* a reparu en 1883 sur la scène de l'Opéra-Comique. Il est peu probable qu'une nouvelle reprise vienne à se produire, et les admirateurs de David se garderont d'en formuler le désir.

A la *Perle du Brésil* devait succéder un autre ouvrage, d'un mérite bien supérieur, dont la genèse, vraiment curieuse, vaut d'être racontée : David avait écrit, en vue d'un mélodrame qu'il croyait accepté par le théâtre de la Porte Saint-Martin : *La Fin du monde*, de J. Gabriel et Eugène de Mirecourt, une assez importante partition comprenant une ouverture, une marche, des airs de danse, des entr'actes et un grand *finale ;* ce dernier évoquant le Jugement dernier qui apportait au drame

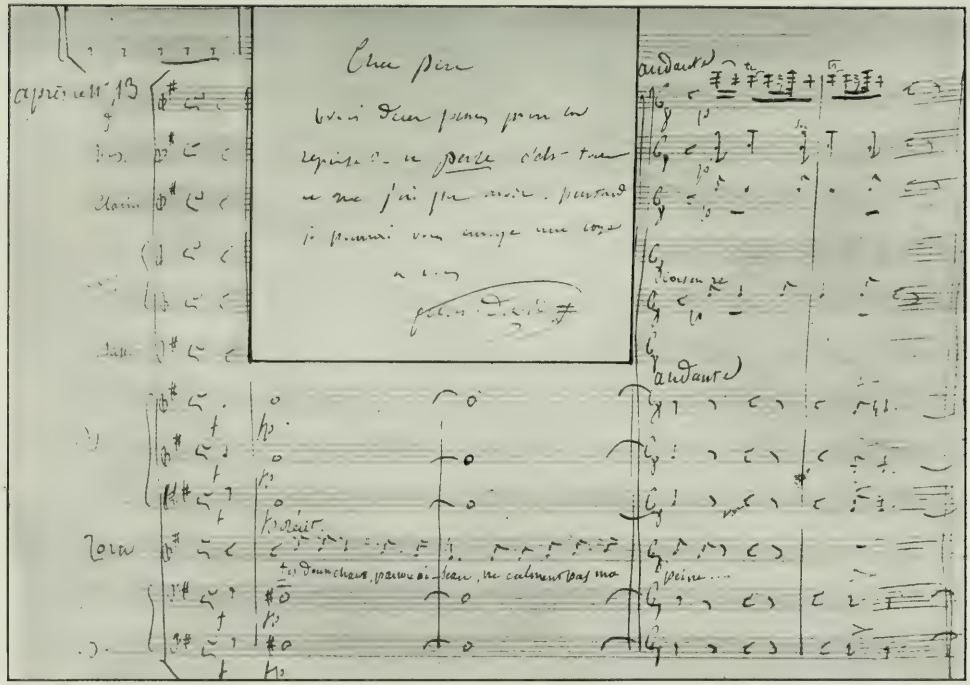
une conclusion assurément définitive[1]. Le compositeur, désirant ne pas perdre le fruit de ses efforts, s'adressa de nouveau à Méry, le priant de confectionner un livret d'opéra où tous ces morceaux pussent trouver leur emploi. Comme le dit naïvement le bon Azevedo : « L'entreprise était effrayante ; on peut trouver, en effet, mille routes pour atteindre un dénouement ordinaire, mais on en trouve bien peu pour arriver à un dénouement aussi *exceptionnel* que l'est le *Jugement dernier*. » « Exceptionnel » est le mot. Méry, heureusement, ne connaissait point d'obstacles, et sa muse infatigable lui dicta un livret d'opéra dont les premiers actes formaient un vestibule suffisant au tribunal suprême. Sur ces entrefaites, l'Académie nationale de musique annonça le *Juif Errant* d'Halévy qui, précisément, contenait aussi un *Jugement dernier*. Un conseil de juristes fut réuni, on data et signa les feuilles de la partition de David, afin de pouvoir repousser toute accusation de plagiat ; c'était d'ailleurs superflu, les deux scènes ne se ressemblant que de nom.

Méry avait intitulé son poème : le *Dernier amour*. M. Perrin, alors directeur du Théâtre-Lyrique, reçut ce nouvel opéra pour le délaisser ensuite, ainsi qu'il avait

[1] L'idée de ce tableau musical devait depuis longtemps occuper l'esprit de David, car nous lisons dans une lettre remontant aux environs de 1850 et adressée au Père Enfantin : « Encore de l'argent que je vous demande, 500 francs. J'ai mon loyer à payer et ma provision de bois à faire. Mais voici bientôt, j'espère, les recettes qui vont arriver avec les concerts en Hollande, à Paris ; avec le *Jugement dernier* et puis ce fameux opéra (est-ce la *Perle du Brésil ?*), que je mitonne avec amour. »

fait de la *Perle du Brésil*. Il fallut patienter et chercher une scène plus hospitalière. Ce fut l'Académie nationale de musique qui la fournit, et la dernière métamorphose de l'ouvrage y apparut le 4 mars 1859, sous le titre d'*Herculanum*. Le livret devait à ses avatars successifs de revêtir un aspect plutôt bariolé : La Bible, l'Histoire ancienne, *Polyeucte*, *Phèdre*, les *Huguenots*, *Tannhäuser*, sans oublier les réminiscences de Chateaubriand et de Victor Hugo, — j'en passe, et des meilleurs, — avaient contribué à fabriquer cette mosaïque. En voici le dessin général : Olympia, reine d'une vague contrée chaldéenne, est venue, chaperonnée par son frère, le proconsul Nicanor, se faire couronner à Herculanum (probablement dans le but secret d'être engloutie en un dénouement tragique). Deux époux chrétiens sont amenés en leur présence : Hélios et Lilia. Olympia s'éprend d'Hélios et Nicanor de Lilia. Nicanor, bientôt tué par un coup de tonnerre, est remplacé par Satan qui usurpe à la fois ses traits et son nom. Olympia a subjugué le faible Hélios qui se livre à des orgies folles, mais d'autant plus nécessaires qu'elles se donnent carrière à l' « acte du ballet ». Néanmoins, il se repent, implore et obtient le pardon de Lilia, et tous deux, unis dans une extase et dans une foi communes, — soutenus d'ailleurs par le prêtre Magnus, meurent sous la pluie de cendres et de laves du Vésuve embrasé.

Ce livret, après tout, n'est ni meilleur ni pire que beaucoup d'autres ; et, au surplus, il était impossible que la collaboration des prophètes, des apôtres, de



AUTOGRAPHES DE FÉLICIEN DAVID : FRAGMENT DE LA PARTITION D'ORCHESTRE DE LA *Perle du Brésil*.
LETTRE AU P. ENFANTIN
(Collection de M. Charles Malherbe.)

Corneille, Racine, Scribe et Emile Deschamps, Wagner, etc... (voir plus haut) avec Méry ne produisît pas quelques scènes d'un relief pittoresque et d'une véritable grandeur. Toutefois, il est trop aisé de relever une bonne quantité de vers dans lesquels le barde marseillais descend au-dessous de son propre niveau : *O jour d'ivresse, Jour d'allégresse, Fuyez, tristesse, Folle sagesse, Chantons tour à tour Bacchus et l'amour*, etc., etc.

Le musicien s'efforça de dominer le poète et y parvint souvent. La sobriété du prélude, suivi malheureusement de plusieurs romances assez peu à leur place, annonce et prépare les beautés réelles qui signalent le premier acte. Toute la scène de l'extase, sauf un *allegro* banal, est bien construite, l'ivresse amoureuse qui peu à peu prend possession d'Hélios, habilement dépeinte : (Si je note en passant un dessin mélodique rappelant une phrase du *Noyer* de Schumann, c'est qu'on le retrouve également dans une des romances de David[1]. Peut-être est-ce là une réminiscence involontaire de son voyage d'outre-Rhin ?).

Une charmante mélodie, vibrante de tendresse passionnée :

> Je veux aimer toujours dans l'air que tu respires,
> Déesse de la volupté !

forme le point culminant de cette scène. On y sent passer, comme un chaud frisson, l'esprit du paganisme antique, et surtout à l'acte suivant, lorsque cette invo-

[1] *Eveillez-vous !*

cation à l'Amour reparaît, accompagnée par les chœurs, on croit ouïr un hymne consacré au culte d'Aphrodite. Contrastant avec cette scène, l'apparition du vieux Magnus, que souligne une originale arabesque instrumentale, est bien traitée, et la déclamation n'en laisse rien à désirer au double point de vue de la justesse et de l'énergie.

Dans la scène entre Nicanor et Lilia, comme dans quelques autres, on ne peut manquer d'observer certaines analogies avec des épisodes de même nature traités par Meyerbeer ou Verdi. Moins brutalement robuste que celui-ci, moins puissamment « décorateur » que celui-là, Félicien David comprit ou sentit qu'il fallait pourtant suivre leurs traces. Mais lorsque l'on veut élever très haut la voix, un organe agréable ne suffit pas si l'on manque de poumons solides, et l'auteur d'*Herculanum* s'essoufflait plus facilement que ses redoutables rivaux.

Oserai-je dire que, si ses moyens d'exécution et sa pratique du « métier » sont plus faibles, la qualité de son inspiration est souvent plus pure, moins entachée de procédés ? La mélodie du *Credo* proclamée par Lilia, le récit de Satan au dernier acte, les airs de ballet curieusement rythmés, joints aux morceaux déjà cités, assurent à cette partition une place plus qu'honorable dans notre répertoire dramatique.

N'oublions pas une circonstance assez piquante : *Herculanum* succédant au *Dernier amour* et à la *Fin du monde*, avait, en réalité, eu pour cause initiale

le fameux tableau du *Jugement dernier*. Or ce fut, de tous les morceaux précédemment composés, le seul qui ne parut point dans la partition définitive. Le succès d'*Herculanum* fut d'ailleurs des plus satisfaisants, et l'on peut espérer que le dernier mot n'en est pas dit [1].

VI

LALLA-ROUKH

« C'est ici le pays des roses... » Ainsi commence le livret de Lalla-Roukh. Oui, en vérité, le pays des roses, des couleurs tendres, des brises embaumées de parfums subtils. Des voyageurs le parcourent, mais ce n'est plus la caravane du *Désert*, brûlée par le soleil et flagellée par le simoun, aspirant, dans la fraîcheur de la nuit, à un repos péniblement conquis. — C'est un cortège royal, composé de femmes, de musiciens et de serviteurs, qui se dirige à petites journées vers le rendez-vous nuptial. C'est l'hymne d'amour tout imprégné de senteurs douces et de radieuse lumière.

Mais il convient de remonter plus haut que le livret établi par Hippolyte Lucas et Michel Carré, et de s'arrêter au poème de Moore, d'où ils l'ont tiré.

[1] Berlioz ne se montra point favorable à *Herculanum*. Dans une lettre adressée à son ami Humbert Ferrand, datée du 28 avril 1859, on lit : « La musique d'*Herculanum* est d'une faiblesse et d'un incoloris (pardon du néologisme !) désespérants ». Peut-être est-il bon de se rappeler que Berlioz avait jadis projeté un *Dernier jour du monde*, et dépeint dans son *Requiem* l'écroulement suprême ?

Conteur, causeur, charmeur, poète enfin, Thomas Moore était en outre musicien, juste assez pour chanter ce que son biographe Willis appelle « une sorte de récitatif admirable dans lequel les moindres nuances de l'idée sont marquées avec un sentiment si profond qu'il vous pénètre, vous brûle jusqu'aux paupières et vous arrache des larmes ». Des femmes s'évanouissaient en l'entendant. Au reste, il ne chantait jamais que ses propres vers mis par lui-même en musique. Quelque amour-propre qu'il pût avoir sur ce point, il eût sans doute goûté les mélodies de Félicien David qui, seul entre tous les musiciens, était désigné « par décret nominatif », aurait dit Renan, pour sertir au milieu des sonorités les plus exquises les joyaux de la belle Lalla-Rookh.

La donnée du poème est des plus simples : La princesse Lalla-Rookh (joue de tulipe), fille d'Aureng-Zeb, empereur du Mogol, fiancée par son père au fils du roi de Boukharie, le prince Aliris, se met en marche à travers le continent asiatique, vers la vallée de Kashmir où doit la rencontrer son futur maître. Nous n'entreprendrons point de narrer les splendeurs du cortège, complaisamment décrites par Moore, et nous dirons seulement que l'honneur et la responsabilité de conduire la princesse et de commander à sa suite étaient échus, par la grâce d'Aureng-Zeb, au *Grand Nazir* (ou chambellan du harem) Fadladeen, qui cumulait ces charges importantes avec celles de *Porteur du bétel* et de *Dégustateur des sorbets de l'Empereur,* sans compter les fonc-

tions extrêmement délicates de *Gardien en chef de la Ceinture des Belles formes*[1].

De pareilles fonctions, — j'en appelle à tous ceux qui les ont exercées, — doivent faire pardonner à leurs titulaires une certaine dose de vanité, voire même d'infatuation. Fadladeen en était non moins pourvu que de religieuse soumission à son empereur et maître. Il avait pris pour maxime celle du poète Saadi : « Si le prince, à midi, déclare qu'il fait nuit, affirme que tu vois briller la lune et les étoiles. » Du reste, sa compétence s'étendait, pensait-il, à toutes les régions des connaissances humaines, depuis la préparation des confitures de feuilles de roses jusqu'à la composition d'un poème épique ; aussi voyait-il à ses pieds tous les cuisiniers et tous les poètes de Delhi.

Cependant le voyage se poursuivait. Le paysage était merveilleux, mais la princesse finit, au bout de quelques jours, par le trouver monotone, et ni les babillages de ses femmes, ni la conversation de Fadladeen ne parvenaient à y apporter beaucoup de variété. Heureusement le mensurateur des houris se rappela tout à coup la présence, au nombre des serviteurs envoyés par le prince de Boukharie, d'un jeune poète désigné pour charmer, par des contes agréables, les

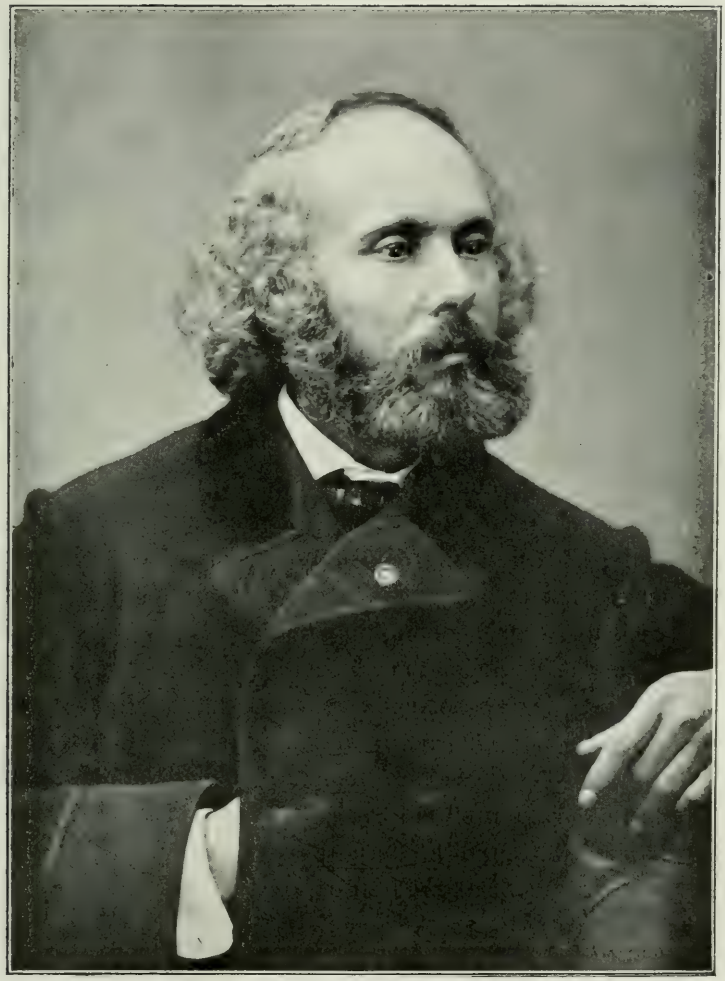
[1] La besogne de ce haut fonctionnaire consistait à mesurer, de temps à autre, la taille des dames du harem, au moyen d'une ceinture-type, dont il était considéré comme malséant de dépasser les limites. Lorsque ce regrettable événement venait à se produire, la sultane dont l'embonpoint avait franchi l'alignement officiel était soumise à un régime d'abstinence jusqu'au jour où elle se décidait à récupérer le format réglementaire.

loisirs de sa future souveraine. Il le fit mander sur-le-champ.

Lalla-Rookh, bien que tenant en médiocre estime les membres de la société des gens de lettres, ne put se défendre de remarquer la charmante figure et la taille élancée du jeune Feramorz, et conçut aussitôt de son talent poétique les plus favorables augures... [1].

Le cortège arrive enfin au terme de son voyage. La riante vallée de Kaschmir, avec ses forêts émaillées de minarets et de coupoles, ses grottes, ses fontaines murmurantes, ses maisons dont les toits sont couverts de feuillage et de fleurs, déploie ses splendeurs aux yeux de la princesse. Voici les faubourgs de la ville où se doit célébrer le mariage. Des arcs de triomphe que festonnent des guirlandes de roses épanouies, des feux d'artifice, de bizarres lanternes d'où tombent des lumières colorées, tout annonce aux arrivants l'accueil d'un peuple en liesse. Seule, la princesse dont la pensée s'attache uniquement au souvenir de l'inconnu qu'elle aime, demeure insensible à cette bienvenue. L'instant solennel approche : amenée devant le trône qu'elle doit partager avec le jeune roi de Boukharie, elle lève les yeux vers

[1] Disons dès à présent que les contes récités ou chantés par Feramorz constituent le principal objet du poème de Moore; ils sont au nombre de quatre : *Le Prophète voilé de Khorassan*, le *Paradis et la Péri*, dont le nom évoque la musique aussi délicieuse que peu orientale de Schumann, les *Adorateurs du feu* et la *Lumière du harem*. L'examen n'en rentre pas dans le cadre de cette étude. Il suffit de noter que chaque récit soulève les vives et savantes critiques du chef des eunuques, professionnellement peu sensible à la véritable poésie, et, en revanche, continue l'œuvre commencée par la beauté du chanteur sur le cœur de Lalla-Rookh.



Ch. Pierre Petit.

PORTRAIT DE FÉLICIEN DAVID, VERS 1865

lui et reconnaît dans le prince Aliris le chanteur Feramorz. Et ce fut toujours de ce dernier nom qu'elle continua de l'appeler.

C'est le *Jeu de l'amour et du hasard*, direz-vous sans doute. C'en est au moins une variante, et peut-être pourrait-on signaler quelque affinité entre la poésie de Moore et la prose de Marivaux.

Tel est, en ses lignes principales, le cadre des quatre poèmes dont nous n'avions à citer ici que les titres. Cadre et tableau reçurent la plus enviable récompense que pût souhaiter leur auteur : *Lalla-Rookh* fut traduite en langue persane et chantée dans les rues d'Ispahan. Nul doute que Saadi, s'il l'avait pu entendre, n'y eût pris un plaisir extrême, et qu'il n'eût fait place à cette fleur dans son *Jardin des Roses*.

C'est qu'en effet la louange de la rose émane comme un parfum de tout l'ensemble du poème : « Il y a un bosquet de roses auprès du ruisseau... Maintenant la lumière du crépuscule repose doucement sur la terre des roses... Voici les vierges du jardin du Nil, aussi délicates que les roses... Qui n'a entendu parler de la vallée de Kashmir, parée des roses les plus belles de toute la terre ? » Et c'est aussi de leur parfum que toute la musique de *Lalla-Roukh* semble imprégnée.

Les auteurs du livret se sont efforcés de rendre scénique un poème qui ne s'y prêtait guère. Leur trouvaille la plus originale fut de transformer le nom de Feramorz en celui de Noureddin, et Fadladeen, à son tour, s'entendit appeler Baskir. Il est presque superflu

d'affirmer que rien ne transparaît dans leurs vers de la fluide et mélodieuse poésie de Thomas Moore [1].

Celle-ci, au contraire, semble avoir passé tout entière dans la musique de Félicien David. Non moins délicatement colorée, mais empruntant au monde des vibrations sonores de plus chaudes couleurs sinon de plus subtiles nuances, elle exprime tous les mouvements de l'amour, depuis ses premiers émois jusqu'à sa tendresse la plus passionnée. Plus souvent encore, elle traduit ce mélange d'ivresse et de langueur par où la nature, complice de l'humaine créature, vient ajouter l'infini à ses désirs en l'enveloppant de ses caresses et en l'enivrant de ses parfums. — Ce sont alors des vibrations tout ensemble ardentes et voilées, d'ineffables murmures balbutiés à travers l'enchantement vertigineux d'un rêve.

La meilleure partie de l'ouvrage nous transporte dans un véritable décor de féerie. Les premières notes de l'ouverture, le chœur du début, la cantilène de Lalla-Roukh sont empreints d'un charme langoureux. Plus douce encore est la sérénité qui plane sur les voix à la tombée du jour. Est-ce une mélodie qu'elles soupirent, ou n'est-ce pas plutôt une sorte d'ondulation mollement rythmée, tandis que les instruments répètent leur refrain monotone scandé par d'étranges frissons ? Toute

[1] Le poème de Moore a inspiré d'autres compositeurs : Spontini écrivit une suite de dix pièces pour *Lalla-Rookh* découpée en tableaux vivants. Rubinstein a composé un opéra en deux actes intitulé *Feramorz*. Il en existe un sur le même sujet, du compositeur anglais C.-E. Horn. Nous avons nommé plus haut le *Paradis et la Péri* de Schumann.

la poésie et aussi toute la volupté de la nuit brûlante émanent de cette musique ; et la romance de Noureddin, mais surtout la première partie de son duo avec la princesse, ainsi que l'entr'acte et l'air qui le suit, sont dignes de l'admirable paysage évoqué par le poète, et dont la magie des voix et de l'orchestre vient encore rehausser le lumineux coloris.

Arrêtons-nous un moment sur ces pages : peut-être sont-elles uniques. C'est qu'en effet, comme dans la chanson du roi Henri, « la passion parle là toute pure » et sans que nulle cause extérieure la vienne modifier ou déformer, en la dramatisant. Elle a pénétré dans un cœur et bientôt le remplit tout entier, domptant sans effort, — ou presque, — les obstacles qui s'y pourraient opposer. C'est un peu la fatalité du théâtre grec, mais si adoucie, et à laquelle l'héroïne cède avec un tel abandon !... Le souci de sa « gloire », dans le sens où l'entendait le XVIIe siècle, apparaît bien pendant quelques instants, mais si fugitif, si promptement noyé dans l'harmonie troublante qui de toutes parts s'élève des touffes de fleurs et de l'ombre attiédie...

L'orchestre est ici intimement expressif dans sa sobriété. Une simple ritournelle des violons dessine la fine silhouette de Lalla-Roukh venant demander à la nuit l'apaisement vainement cherché. Une mélodie soupirée par le hautbois précède son appel : « Charmante vallée » qui se déroule en un calme apparent, à travers lequel les chuchotements des clarinettes semblent marquer les battements fiévreux d'un cœur éperdu...

La sérénité de la nuit règne de nouveau sur le prologue instrumental de l'acte suivant. La flûte fait jaillir ses notes limpides qui retombent ensuite comme des gouttes d'eau pure en une vasque de cristal. Puis les violons chantent leur phrase lente et douce qui, en se répétant, semble contempler dans un miroir la grâce de sa démarche séduisante.

A cette voix inconnue qui s'exhale des massifs de fleurs et des eaux murmurantes, celle de l'amante vient s'unir à son tour :

O nuit d'amour, nuit parfumée !
Nuit d'ivresse et d'enchantement...

Musique enivrante, musique enchantée, — pourrait-on dire, — musique d'où se dégagent de subtils aromes, où d'ineffables sonorités s'entrelacent dans l'ombre : le timbre brûlant de la clarinette, momentanément calmé par la fraîcheur de la flûte, imite les inflexions de la voix. Et au-dessus de ce cri d'amour si tendrement et si éperdûment jeté, plane, comme un écho douloureux, le frémissement d'une plainte immortelle... *Quia fortis est ut mors dilectio*, dit le Cantique des cantiques. Après dix siècles Félicien David a trouvé la musique digne d'accompagner les ardentes paroles de la Sulamite et de son bien-aimé...

Dans le reste de la partition il faut faire un triage : un quatuor charmant, une ronde de nuit, un chœur de jeunes filles et quelques morceaux burlesques méritent d'être applaudis; c'est là de bonne musique pour un

opéra-comique dont l'action se passerait « spécialement » dans l'une quelconque des cinq parties du monde. Çà et là, tel détail d'orchestre laisse surprendre comme un vague parfum d'orientalisme, mais au lieu de s'élever de toute la nature ambiante, il a plutôt l'air de sortir d'un vaporisateur.

Ce qui demeure ensuite — heureusement l'importance en est restreinte — paraît assez médiocre. Après avoir soupiré les choses délicieuses dont nous parlions tout à l'heure, Noureddin, se rappelant soudain qu'il est premier ténor à l'Opéra-Comique, s'élance à pieds joints dans un *allegro* digne des plus mauvais jours d'Adolphe Adam :

Je ne suis hélas ! qu'un pauvre poète...

Nous n'y contredisons certes pas, mais combien ce « simple aveu » eût gagné à moins de développement !

L'*allegretto* qui suit l'invocation à la Nuit est certes bien supérieur[1], mais on sent qu'il est au moins inutile, et que l'auteur ne l'a écrit que pour satisfaire aux exigences de l'interprète et du public. Après une telle page il aurait dû — il aurait peut-être voulu se souvenir des paroles suprêmes du prince Hamlet : le reste devait être « silence. »

Le *finale* est honorable. Des choristes qui saluent

[1] Par une coïncidence singulière, on en retrouve le motif dans une ariette de l'*Eteocle e Polinice* de Legrenzi, donné à Venise en 1675, et dans le *finale* du *trio* en *ut mineur op.* 66 de Mendelssohn, dont l'apparition à Paris remonte à 1846. Félicien David affirma qu'il n'avait eu connaissance de cette rencontre que longtemps après avoir écrit son *allegretto*.

leur roi légitime le font avec autant d'ardeur qu'ils en mettaient, un acte auparavant, à célébrer « le bon vin, l'excellent vin divin. » — Quant à Lalla-Roukh et à son royal poète, ils deviennent insignifiants, selon la coutume des amants heureux qui n'ont plus d'histoire.

Le succès de *Lalla-Roukh* fut éclatant, en dépit d'une interprétation qui n'était pas irréprochable. La première représentation avait été donnée à l'Opéra-Comique le 12 mai 1862 ; moins d'une année après — le 9 avril 1863 — on célébrait la centième.

VII

LE *SAPHIR*. — LA *CAPTIVE*. — HONNEURS OFFICIELS. — LES ANNÉES DE DÉCLIN. — LA MORT

« L'homme ne vit pas seulement de pain » mais le pain lui est cependant nécessaire. — Félicien David était dès lors assuré de n'en point manquer. Depuis 1858, MM. Emile et Isaac Pereire, ses frères en Saint-Simon, lui avaient assuré une pension annuelle de 1200 francs. Deux ans plus tard Napoléon III lui en accordait une autre de double importance. Le succès de *Lalla-Roukh*, outre qu'il servit ses intérêts pécuniaires, lui valut la promotion au grade d'officier de la Légion d'Honneur.

Sur ces entrefaites des amis — ou des ennemis — offrirent au compositeur un livret d'opéra-comique à moins qu'il ne l'ait demandé lui-même, le cas est

VILLA *Juno*, A SAINT-GERMAIN-EN-LAYE, OU EST MORT FÉLICIEN DAVID

(La rue où se trouve cette maison porte actuellement le nom du compositeur.)

incertain), dont le sujet différait totalement de ceux qu'il s'était jusqu'ici réservés.

Le malicieux Auber avait depuis longtemps déjà laissé tomber ces paroles inquiétantes : « Je voudrais le voir descendre de son chameau. » C'était bien là le propos tout sucre et tout fiel d'un confrère — Le fait est qu'en mettant pied à terre, le songeur oriental se trouva dépaysé.

Trois librettistes, dont l'un avait déjà « travaillé » Moore, s'étant d'un commun accord précipités sur *Tout est bien qui finit bien* de Shakespeare, y avaient découpé une sorte de comédie, d'ailleurs assez divertissante, mais complètement dénuée de poésie.

Le *Saphir*, ainsi fut intitulé le résultat de cette autopsie dramatique, ne pouvait guère inspirer un musicien dont le rêve était le domaine propre, et qui ne savait comment se mouvoir au milieu des coquetteries et des intrigues que le grand Will avait librement puisées dans Boccace, mais que ses dissecteurs avaient naturellement ramenées aux dimensions du cadre traditionnel.

Représenté à l'Opéra-Comique le 8 mars 1865, le *Saphir* n'y brilla pas longtemps d'un vif éclat. Non que l'œuvre fût mauvaise, on y pouvait même signaler de jolies pages; mais le « genre » était en flagrante contradiction avec le talent de David, et il n'employait qu'assez gauchement les procédés de rigueur en pareil cas et dont maint rival se serait joué à sa place.

Ce fut sa dernière apparition sur la scène. Il avait cependant écrit un opéra en trois actes dont le livret

était dû à Michel Carré ; et cet ouvrage, destiné au Théâtre-Lyrique, y entra en répétitions ; mais, peu de jours avant la date fixée pour la première représentation, les auteurs le retirèrent. La *Captive* renfermait pourtant de remarquables parties ; le musicien avait retrouvé des souvenirs d'Orient qu'il avait pu interfolier à travers les pages d'une action assez peu intéressante, mais à laquelle ne manquait nul des accessoires obligés d'un mélodrame romantique ; échelle de soie, bague dont le chaton renferme un « étrange poison... » etc. Au surplus les chœurs y continuaient de proférer les inéluctables paroles : « Chantons tour à tour le vin et l'amour. » — Seul le *Désert* n'en porte pas trace, de quoi nous rendons grâces au sage Mahomet qui interdit à ses fidèles l'usage de la boisson trop chère aux matelots, aux « nobles seigneurs » et aux librettistes.

En 1867 l'Académie des Beaux-Arts décerna à Félicien David le prix biennal de 20.000 francs que l'empereur avait fondé afin de récompenser « l'œuvre ou la découverte la plus propre à honorer le pays, et produite dans les dix dernières années ». C'étaient les partitions d'*Herculanum* et de *Lalla-Roukh* qui motivaient officiellement le vote de l'Institut, mais, ainsi que le disait judicieusement le rapport de M. Lefuel, président de la section des Beaux-Arts : « La personnalité d'un artiste ne se décompose pas ; et si l'on sépare ses œuvres à l'aide des dates, on ne peut détacher de lui ni le reflet des succès de sa jeunesse, ni le souvenir des inspira-

tions éclatantes qui ont révélé son talent et constitué sa gloire. Nous couronnerons du même coup toute la carrière de M. Félicien David, et on en trouvera peu où le mérite de l'artiste soit mieux rehaussé par la noblesse du caractère, par la constance dans l'adversité, par l'amour désintéressé du beau, par le respect de soi-même, et par le respect de la dignité de l'art. »

L'Institut qui lui payait un tribut d'éloges d'ailleurs si mérités, ne mettait cependant aucun empressement à se l'adjoindre. Quatre fois déjà Félicien David avait sans succès posé sa candidature. D'abord en 1853 après la mort d'Onslow. Mais alors un procédé candide lui avait peut-être nui : il s'était borné, pour abréger les formalités préliminaires, à dresser la liste de ses compositions, et à en faire remettre une copie à chacun des académiciens dont il ambitionnait de partager l'immortalité. Reber fut élu. — De nouveau il tenta la chance en 1854, 1856 et 1866 et vit successivement sortir les noms de Clapisson, de Berlioz et de Gounod. — Seize voix lui avaient été données contre dix-neuf à ce dernier, chaudement soutenu par Berlioz qui disait : « Quand Gounod n'aurait écrit que le prélude de *Faust*, je voterais pour lui. » Enfin Berlioz lui-même mourut en 1869, et David cette fois triompha de façon éclatante, en recueillant l'unanimité des suffrages de trente-deux votants. Il rédigea, selon l'usage, une courte notice sur son glorieux prédécesseur et le caractérisa sans éloquence, mais avec une justesse non dépourvue d'indulgence : « Il fut, dit-il, le grand justicier de son époque....

deux grandes qualités assureront à Berlioz le suffrage des musiciens, et, je l'espère, du public à venir. Tandis que, par la recherche de la mélodie, il manifestait une invincible répugnance pour les idées banales et les formes convenues, dans son orchestre il se montrait inventeur hardi et puissant, il se plaçait au rang des maîtres. » Puis, avouant que l'impartialité n'était pas la vertu cardinale de son héros, il terminait par ces mots reconnaissants : « C'est à moi moins qu'à tout autre, qu'il appartient de faire ressortir les sévérités de sa plume ; car je ne puis oublier qu'au lendemain de l'exécution de la première œuvre que je soumis à l'appréciation du public, ce fut du redoutable et puissant critique du *Journal des Débats* que me vinrent les plus indulgentes paroles et les encouragements les plus précieux. » — Evidemment David avait lu l'enthousiaste article rédigé par Berlioz au lendemain du *Désert*, mais non la lettre écrite dix ans plus tard à Humbert Ferrand. A quoi tiennent les éloges académiques !

Il n'hérita pas seulement du fauteuil de Berlioz à l'Institut, mais aussi de sa place, — je n'ose dire de ses fonctions, — de bibliothécaire du Conservatoire de musique. Si Berlioz ne s'en était guère occupé, Félicien David s'en occupa moins encore, et laissa au laborieux Leroy, commis à la bibliothèque, le soin de la gérer à son gré, sans prétendre gêner en rien son initiative [1].

[1] On raconte que Leroy ayant un jour supplié son chef d'emploi de venir au moins une fois à sa bibliothèque afin d'en constater l'heureux aménagement, David parut d'abord extrêmement surpris de cette étrange requête : « Cette idée ne me serait pas venue », répondit-il

Fut-ce en l'honneur de ces nominations que la direction du Conservatoire inscrivit au programme de la distribution des prix, le 6 août de la même année, le duo du deuxième acte d'*Herculanum*? — Peut-être. Mais, ceci mis à part, nous ne retrouvons plus trace de l'œuvre de David dans les archives de la maison que le 28 avril 1878, avec l'*adagio* du trio en *si bémol* exécuté à l'Exercice des élèves. Ajoutons que l'auteur fut nommé membre de la Commission instituée le 2 avril 1870 pour reviser le règlement du Conservatoire et, le 11 novembre 1871, membre du conseil d'Enseignement des études musicales.

Ces liens officiels étaient désormais les seuls par lesquels il se rattachât au monde de la musique. Ses dernières tentatives à la scène l'en avaient à tout jamais détourné, et il s'éloignait sans regret, ou tout au moins sans plaintes, de la société de ses semblables. Depuis longtemps déjà — dès les glorieux lendemains du *Désert*, il habitait un petit pavillon, rue La Rochefoucauld, seul avec une vieille servante, recevant de rares visiteurs, encore trop nombreux à son gré, — travaillant par intermittences, rêvant sans doute à cet Orient lumineux de sa jeunesse, maintenant voilé sous les brumes du soir. On songe à lui appliquer les paroles de Carlyle sur Mahomet, se retirant pendant le mois du Ramadan « parmi la solitude et le silence; communiant avec son

enfin, « mais je n'ai rien à vous refuser et je vous promets ma visite ». Promesse qui fut tenue, au grand ébahissement du personnel et des habitués.

propre cœur; silencieux lui-même, attentif aux voix qui murmuraient dans la brise. » Ce que lui disaient ces voix, David le gardait pour lui-même et ne confiait même plus à la musique le soin de le traduire.

Le déclin de ses forces le trouva résigné. Toutefois il se sentit moins fort contre cette solitude, et la compagnie de

..... l'étranger vêtu de noir
Qui lui ressemblait comme un frère

parut insuffisante à son cœur. Il se fit conduire à Saint-Germain-en-Laye, où la veuve d'un de ses plus chers et plus anciens amis, Mme Tastet, lui offrait l'hospitalité dans sa maison de campagne.

Là, il aimait se livrer à des travaux de jardinage et particulièrement à la culture des roses. Les fleurs qu'il avait chantées dans *Lalla-Roukh*[1] étaient chez lui l'objet d'une prédilection singulière.

La villa *Juno*, avec sa terrasse dominant un immense horizon, convenait à ce voyageur lassé qui touchait au port suprême.

« La veille du jour où sa maladie, qui avait semblé jusque-là peu dangereuse, prit tout à coup un caractère si alarmant, » raconte un de ses amis[2] « la vieille bonne qui gardait son petit pavillon de la rue La Rochefoucauld vint le voir à Saint-Germain et lui appor-

[1] Il les a célébrées également dans une charmante mélodie : *le Vieillard et les roses*, où le refrain ramène une pensée consolatrice associée à l'image de ces fleurs.

[2] Louis Jourdan.

TOMBEAU DE F. DAVID, PAR CHAPU, ÉRIGÉ PAR SOUSCRIPTION NATIONALE
EN 1893 AU CIMETIÈRE DU PECQ

ter des lettres déposées chez lui pendant son absence.

— « Ah ! monsieur, lui dit-elle, il est arrivé quelque chose de bien extraordinaire chez nous, allez !

— « Qu'est-il arrivé, Marie ? demanda le musicien, d'une voix déjà très affaiblie.

— « J'avais laissé la nuit toutes les fenêtres ouvertes à cause de la chaleur. Voilà qu'hier matin, en venant faire le salon de Monsieur, j'aperçois sur le cadre du grand portrait qui est au-dessus du piano (c'était le portrait du Père Enfantin), un gros oiseau me regardant avec des yeux énormes. J'eus peur et j'allai chercher la concierge qui vint et fut effrayée comme moi... L'oiseau étendit ses ailes, puis reprit son immobilité, en nous regardant toujours... C'était un hibou qu'un voisin emporta. »

Après que la servante eut cessé de parler, David resta quelques instants pensif, puis il dit ces mots :

« C'est l'annonce de ma mort, c'est Enfantin qui m'appelle[1]. »

Il serait difficile d'apprécier l'influence que ce fait exerça sur la marche de la maladie. Toujours est-il que celle-ci ne tarda point à s'aggraver et que le dénouement fatal s'approcha rapidement. Il se produisit le 29 août 1876, après une agonie brève et peu douloureuse. Les dernières paroles du mourant témoignaient de sa reconnaissance envers la femme dévouée dont les soins maternels avaient adouci sa fin.

[1] Enfantin était mort le 31 mai 1864. On songe involontairement, en lisant ce récit, au *Corbeau* d'Edgar Poë.

Les funérailles furent célébrées le 1er septembre. Du lit mortuaire jonché de roses, le musicien fut porté au cercueil et enseveli parmi les roses. On y joignit une branche de buis, bénit le jour même de son baptême, qu'avait envoyée une de ses compatriotes, puis quelques pétales de roses mystérieusement enclos dans une lettre venant d'Angleterre, et que peut-être avait effleurés une lèvre amie...

Selon le désir formel de David, fermement attaché aux doctrines du Saint-Simonisme, les obsèques furent civiles et donnèrent malheureusement lieu à des faits regrettables : l'officier commandant le détachement chargé de rendre au défunt les honneurs militaires attribués à son grade dans la Légion d'Honneur, fit faire demi-tour à ses soldats. Quant aux « amis » et collègues appartemant au monde artistique officiel : MM. Meissonier, président de l'Académie des Beaux-Arts ; Ambroise Thomas, directeur du Conservatoire de musique : Halanzier, directeur de l'Opéra ; Ludovic Halévy, représentant la société des Auteurs et Compositeurs ; — ils eurent le triste courage de ne point prononcer — je ne dirai même pas un discours (plusieurs cependant en avaient préparé), mais une simple parole d'adieu. Gounod, Bazin, le baron Taylor et un certain nombre d'autres braves étaient simplement restés chez eux. Plus de deux mille personnes cependant suivirent le char funèbre, parmi lesquelles Reber, Perrin, Jules Simon, Charles Garnier, Emile Réty, Sylvain Saint-Etienne,

Jules Claretie, Guiraud, Marmontel, Bourgeat, etc... « Les vivants », disait parfois Félicien David, « sont le véritable tombeau des morts ». — Ceux qui l'avaient aimé devaient rendre témoignage à la vérité de cette parole.

Quoique — ou parce que — privée de l'éloquence officielle, la cérémonie demeura très touchante et très digne. La pierre funéraire, dès qu'on l'eut scellée, fut à son tour recouverte d'une jonchée de fleurs épanouies, et sur le tombeau du poète endormi refleurit une dernière fois « le pays des roses... »

VIII

L'ŒUVRE DE FÉLICIEN DAVID

Le jour même des funérailles, M. Ernest Reyer, alors éloigné de Paris, écrivait au directeur du *Journal des Débats* une lettre que nous croyons devoir reproduire *in extenso*, d'abord parce qu'elle constitue un hommage spontané rendu par l'esprit d'un musicien et le cœur d'un ami, mais aussi parce qu'elle donne un croquis, assez complet dans sa simplicité, de ce que furent chez David l'homme et l'artiste :

« ..... C'est hier seulement que j'ai appris la mort de Félicien David. Nous nous connaissions depuis de longues années et j'aimais en lui non seulement le musicien poétique et charmant, mais aussi l'homme loyal

et bon, l'ami sincère et dévoué. Sa mort et celle d'Eugène Fromentin, survenues à si peu de jours d'intervalle [1], m'ont atteint dans mes plus vives sympathies et dans mes plus chères affections. Tous les deux avaient pris au ciel bleu de l'Orient l'éclat de son soleil et la molle langueur de ses nuits étoilées. Tous les deux étaient poètes à leur manière et avaient conquis, dans la manifestation de l'art dont ils étaient épris, une incontestable individualité. On reconnaissait un tableau de Fromentin comme on reconnaissait une mélodie de Félicien David. Mais j'oublie qu'il ne m'appartient pas de juger le peintre, en même temps que je sens combien il me serait impossible aujourd'hui de parler du musicien. Permettez-moi donc de me recueillir avant d'analyser comme il convient l'œuvre de l'auteur du *Désert* et d'*Herculanum*. La grande place qu'il a occupée dans l'art contemporain aurait pu être plus grande encore si on ne lui eût fait payer si cher, du moins jusqu'au succès de *Lalla-Roukh*, l'éclatant triomphe de son premier début.

« Qui sait si chez lui aussi, musicien de race et inébranlable en ses convictions, l'amertume de cer-

[1] Fromentin était mort le 27 août à Saint-Maurice, près La Rochelle, son pays natal. Le rapprochement que M. Reyer établit entre les deux grands artistes qu'inspira l'Orient, trouvera son meilleur commentaire dans ce passage d'une lettre datée de Biskra, 2 avril 1848, et adressée par Fromentin à Armand du Mesnil, (le peintre revenait avec un de ses amis d'une excursion dans les oasis du sud-ouest de Biskra) : « ... Nous sommes revenus à chameaux. Il faut essayer de toutes les montures. C'est une habitude à prendre et, quoi qu'on en dise, il n'y a pas de mal de cœur à craindre. Nous avons fredonné le *Désert* de Félicien David au pas mesuré de nos hautes montures ».

Je suis redevable de la communication de cette lettre inédite à l'obligeance de M. Jacques-André Mérys).

tains déboires n'a pas affaibli le corps par les tourments de l'âme ? On nous dit qu'à ses derniers moments, dans ses accès de délire, il croyait commander à des orchestres fantastiques. Hélas ! il en est plus d'un parmi les musiciens de notre temps qui ont eu les mêmes hallucinations, qui ont fait le même rêve tout éveillés ! »

« E. Reyer. »

L'auteur de *Sigurd* a défini en un seul mot Félicien David. C'était en effet un « poète », par la douceur et la tendresse de son accent, par la spontanéité de son coup d'aile, par ce qu'il y a d'inexprimablement délicieux dans le jaillissement de sa pensée. Elle semble parfois provenir d'une source profonde et, limpide, couler devant nos yeux. Je crois bien que, de toutes les sensations artistiques, c'est de celle-là — n'est-elle point la plus rare ? — que l'on se lasse le moins.

Mais s'il fut un profond poète, il ne le fut que dans une seule direction. Les yeux tournés vers l'Orient, il ressemblait au sapin exilé sous les froids climats du Nord, et que Henri Heine nous montre, rêvant au palmier solitaire qui dresse sa couronne de feuillage sous le soleil resplendissant des tropiques. Différent en cela de Fromentin, dont l'âme plus large embrassait dans la même sympathie admirative le génie oriental et celui des « maîtres d'autrefois », il n'a senti, compris, chanté que l'ardente lumière du soleil ou l'accablement sensuel des nuits étoilées.

De là vient le contraste frappant qui s'établit entre le *Désert*, les bonnes parties de *Lalla-Roukh*, de l'*Eden* ou d'*Herculanum*, — et les œuvres s'écartant de ce genre particulier. Dès qu'il faut marcher avec l'action dramatique, accompagner l'intrigue et en doubler les effets, le pauvre musicien s'évertue vainement : « C'était avant tout un rêveur et un extatique. Or la rêverie et l'extase sont précisément antipathiques au théâtre, qui vit avant tout de mouvement et de précision, d'action et d'énergie [1]. »

En d'autres termes, dont je prie le lecteur d'excuser la technicité un peu barbare, la musique destinée à la scène doit être « dynamique ». Or celle de David était éminemment, pour ne pas dire uniquement « statique ». Son immobilité ne nuit sans doute ni à sa grandeur ni à sa noblesse, non plus qu'à sa sérénité ; mais on ne saurait contester qu'il n'en résulte à la longue une certaine monotonie. En outre, une telle musique, plus propre à faire naître des sensations ou à évoquer des paysages qu'à engendrer des sentiments ou des pensées, doit peut-être, et comme fatalement, paraître insuffisante à nos esprits complexes, et certains peuvent la juger indigne d'eux. Qui sait pourtant si ce n'est pas nous qui sommes indignes d'elle !...

Candeur des premiers ans, qu'êtes-vous devenue ?

« Chaque artiste », a écrit un maître illustre [2], « a une

[1] Arthur Pougin : Article nécrologique sur Félicien David.
[2] C. Saint-Saëns : *Harmonie et Mélodie*.

FÉLICIEN DAVID ET SES ŒUVRES
(Composition de Morin, extraite du *Monde illustre.*)

qualité maîtresse qui donne à ses œuvres leur principal caractère. David possédait la plus rare de toutes : la naïveté. C'est à cette qualité qu'il doit le succès d'étonnement qu'il a rencontré avec *Lalla-Roukh* et le *Désert*. Le public ne s'attend pas à cela ; il est préparé à tout, aux grands effets, aux petits effets, aux mélodies piquantes, aux grandes phrases passionnées, aux orchestrations bruyantes, aux harmonies fines et distinguées : mais il est sans défense contre une âme qui s'ouvre et dit simplement ce qu'elle a à dire. »

Sans doute ! Toutefois le public se fatigue assez vite de cette naïveté qui d'abord l'avait su conquérir, et « si charmante que soit l'inspiration de l'auteur du *Désert*, si rêveuses que soient ses mélodies, si ingénieuse que soit son orchestration, si puissante que soit par échappées la déclamation dans *Herculanum*, il faut bien avouer que ses mélodies, le plus souvent très courtes, sont presque toutes de même caractère, et que son inspiration comme ses procédés d'instrumentation se répètent toujours à l'infini sans beaucoup varier. Aussi l'effet de charme et de ravissement qu'on éprouvait à l'audition du premier de ses ouvrages allait-il s'atténuant à mesure qu'on en écoutait de nouveaux[1]. »

« Ma sœur », disait la bonne Dinazarde à l'habile Scheherazade, la compagne de cet ingénieux sultan Schariar qui avait si originalement résolu le triple problème du mariage, du divorce et de l'assurance contre

[1] Adolphe Jullien : Article nécrologique sur Félicien David.

l'adultère, en faisant étrangler chaque matin la sultane épousée la veille ; — « ma sœur, devant qu'il fasse jour, contez-nous donc un de ces beaux contes que vous contez si bien ». Sur quoi Scheherazade, qui savait sa tête en jeu, se hâtait de narrer une merveilleuse histoire, appelant à son aide depuis le glorieux calife Haroun-al-Raschid jusqu'à l'empereur de Chine ou au sultan de Casgar.

Mais aucun danger ne menaçait Félicien David, et après avoir conté, lui aussi, son épisode des *Mille et une Nuits*, il se laissait endormir, paisiblement mélancolique, dans son rêve étoilé. Et peut-être, au surplus, était-ce agir en sage !

D'ailleurs, ne soyons pas injustes à force d'impartialité : les essences rares ne se multiplient point jusqu'à remplir des bouteilles ou même des amphores, et un seul flacon d'or enrichi d'émaux et de ciselures suffit à contenir le plus délicat des parfums.

Injustes ! Ne le serions-nous pas, si, après avoir sommairement apprécié les principales œuvres du musicien, nous ne disions quelques mots des autres ? Nous avons parlé des symphonies et de la musique de chambre, et il n'est guère nécessaire d'y insister. De ses morceaux pour le piano, on pourrait former la matière d'un recueil qui ne serait point à dédaigner : thèmes orientaux, tendres ou gaiement rythmés, fugitives impressions dont la sincérité s'impose à l'auditeur. Une autre anthologie pourrait se rassembler en

puisant parmi ses innombrables mélodies vocales : *Le Vieillard et les Roses* (déjà mentionnée), l'*Océan*, la *Rêverie*, d'une tristesse exquise, la *Vengeance des fleurs*, le *Chibouck*, le *Jour des Morts*. Je n'y joindrais, je l'avoue, ni les *Hirondelles* [1], ni ce *Rhin allemand* dont la martiale banalité assura le succès, mais qui dut, après réflexion, affliger son auteur.

Le défaut de ces phrases mélodiques gît dans leur habituelle brièveté. Elles s'élèvent en suivant une courbe élégante et gracieuse, mais ne savent guère se soutenir et retombent trop vite sur la terre, — je veux dire sur la tonique, — terrain assurément solide, mais qu'on aurait souhaité retrouver un peu moins vite. Y peut-on voir l'effet d'un sentiment de lassitude et presque de découragement ? Cela n'est pas invraisemblable :

> Ainsi, parfois, quand l'âme est triste, nos pensées
> S'envolent un moment sur leurs ailes blessées,
> Puis retombent soudain !

Cette chute a lieu, au surplus, sur un sol bien aplani et qui ne les saurait meurtrir ; car les accompagnements de ces romances sont, sinon suffisamment variés, en tous cas soigneusement et souvent même originalement écrits. Il aurait fallu, la plupart du temps, un peu, — fort peu de travail pour donner à ces mêmes compositions ce qui d'aimables les eût rendues charmantes.

[1] La vogue de cette mélodie fut immense. Elle servit même de timbre pour d'autres paroles, signe évident de popularité. Les *Odes funambulesques* de Théodore de Banville contiennent un « couplet, sur l'air des *Hirondelles*, de Félicien David », daté d'août 1847.

Mais que peut tracer la main en Europe lorsque l'âme voyage à travers l'Orient !

Ce n'en est pas moins un intéressant et captivant examen que celui de toutes ces feuilles éparses, avec leurs dessins maintes fois demeurés à l'état d'esquisses, mais où néanmoins l'on sent, à quelques traits, qu'ils furent crayonnés par un maître. Je ne voudrais, pour rien au monde, que le lecteur vît dans cette citation une épigramme, mais en vérité je ne puis m'empêcher, lorsque je lis le passage d'*Il ne faut jurer de rien* dans lequel le bon abbé apprécie *Jocelyn*, de l'appliquer à l'œuvre entier de Félicien David : « Il y a là certainement du génie, beaucoup de talent et de la facilité. »

Mais encore ! — si nous nous efforçons maintenant d'étudier la technique, les procédés, la « manière » enfin, de Félicien David, plus d'une fois nous nous arrêterons, perplexes, hésitants.

Certes, les faiblesses qui déparent son œuvre n'ont été, au cours de cette étude, ni dissimulées, ni atténuées. Mais si nous tentons de remonter aux causes, nous serons forcé de nous écrier, avec le juge excellent que nous citions tout à l'heure : « Sa manière est singulière et déconcerte la critique par ses irrégularités. Avait-il réellement, comme on l'a prétendu, fait des études incomplètes ? On le dirait à certaines défaillances qui laisseraient croire par moments qu'on a sous les yeux de la musique d'amateur ; *mais comment expliquer alors cette finesse de touche qu'il a montrée tant de*

fois, cette délicatesse de coloris, cette élégance de plume qui se révèle tout à coup, et ce charme profond qui ne se trouve que dans les maîtres ? Ce n'est pas ainsi qu'écrivent les ignorants ; on croirait plutôt à des accès de faiblesse physique, à des intermittences maladives[1]. »

Berlioz, dont l'opinion a du poids lorsqu'il s'agit d'apprécier le pittoresque de l'orchestration, écrivait, dans l'article dont nous avons déjà cité quelques passages relatifs au *Désert :* « L'instrumentation (du *scherzo* de la symphonie en *mi bémol*) se fait remarquer par sa force contenue, par un goût exquis dans le choix des timbres. » Plus loin : « *Je n'ai pas besoin d'ajouter que David écrit en maître ; que ses morceaux sont coupés, développés, modulés avec autant de tact que de science et de goût et qu'il est grand harmoniste ; que sa mélodie est toujours distinguée, et qu'il instrumente extraordinairement bien.* »

Lorsque trois grands musiciens s'accordent ainsi pour en juger un quatrième, il semble juste d'estimer que leurs arrêts sont motivés. Quelques réserves ou corrections que l'on y veuille apporter, il n'en demeure pas moins que David fut véritablement un maître.

Il fut aussi un initiateur, et, si l'on me permet cette expression que le sujet justifie, de son retour d'Orient date une hégire nouvelle.

[1] C. Saint-Saëns, *loc. cit.* On peut joindre à cette appréciation celle de M. Reyer : « Au sentiment de la couleur, au charme mélodique de l'inspiration, Félicien David joignait une très grande pureté de style, une habileté exceptionnelle dans l'art de manier l'orchestre et de faire chanter les voix (Notice sur F. David) ».

Nous avons dit quel rôle, en général aussi faux qu'effacé, avait joué avant lui l'orientalisme en musique. Mais depuis lors, que de musiciens sont allés demander, — directement ou non, — aux mystérieux pays du soleil levant, des inspirations neuves traduites par des procédés nouveaux ! C'est principalement parmi nos contemporains que l'on peut citer des témoignages de cette ardeur à partir en croisade pour rapporter quelques mélodies indigènes dont la nudité se pare — quelquefois même se dépare — d'harmonies inconnues aux musiciens de l'Islam.

La *Statue* de M. Reyer et la *Djamileh* de Bizet chantent dans toutes les mémoires. La *Reine de Saba* de Gounod, la *Lakmé* de Léo Delibes, l'*Aïda* de Verdi, le *Roi de Lahore* de M. Massenet, s'érigent en bonne place dans ce musée exotique. Enfin, M. Camille Saint-Saëns a, en maints chefs-d'œuvre, parmi lesquels nous nommerons la *Nuit persane*, la *Suite algérienne* et le cinquième concerto pour piano, allié l'originalité tendre ou farouche des thèmes à la science incomparable des développements. Plus loin, et jusqu'en Extrême-Orient, M. Bourgault-Ducoudray est allé recueillir les motifs de sa belle *Rapsodie Cambodgienne*.

Tous, d'ailleurs, n'ont pas apporté à cette œuvre de colonisation musicale le même talent ni la même délicatesse, et plus d'une route traversant le désert est venue aboutir à la « rue du Caire ». Pas plus que le décor, les acteurs n'ont échappé à cette loi de déformation, et le doux songeur dont nous esquissons la physio-

nomie, eût difficilement laissé rythmer par ses almées les danses ultra-abdominales de nos Salomés de la Salpêtrière.

Mais, dira-t-on, quelle est, en tout ceci, la part exacte de l'Orient ? Dénombrez-nous les mélodies, les rythmes authentiques dont est constitué son apport ? Et qu'en reste-t-il lorsque nos compositeurs les ont modifiés, traduits — trahis peut-être ?

A cela je répondrai qu'il n'importe guère. En art, un document ne vaut que par l'usage que l'on en fait et par l'impression qui en résulte. « Quelle vérité peut contenir le chant oriental le plus fidèlement noté ? Une vérité relative, je le crains... Vérité relative, cette vérité documentaire est également inférieure... Il nous plaît qu'à la nature de là-bas s'ajoute l'homme d'ici, l'homme de partout, l'homme universel qu'est toujours et partout le grand artiste[1]. »

Une évocation n'est point nécessairement une description, et, à celui qui sait nous suggérer des sensations et des images se détachant en traits lumineux sur le fond incertain du songe, nous n'irons point chercher querelle sur l'inexactitude de quelques détails secondaires.

Aussi bien, lorsqu'il s'agit de l'Orient, de ses horizons, de ses poèmes, de ses monuments ou de sa musique, n'oublions pas que nous nous trouvons en face d'un monde féerique dont le charme risquerait de s'at-

[1] C. Bellaigue : *De l'Exotisme en musique.*

ténuer sous des transcriptions trop précises : « Architecture du désert », s'écriait Chateaubriand, « enchantée comme les oasis, magique comme les histoires contées sous la tente, mais que les vents peuvent anéantir avec le sable qui lui servit de premier fondement ! »

Sans doute. Mais un autre caprice des vents peut remettre au jour les architectures ensevelies, plus poétiques peut-être en leur mélancolique beauté ; il suffit d'une source jaillissant du sol pour faire refleurir les oasis, cependant que les générations se seront transmises les histoires contées sous la tente. Sachons gré à Félicien David d'avoir su contempler l'Orient, en traduire le langage et en évoquer le décor.

Peu importe après cela que le sable ait, de place en place, recouvert de ses flots les palais et les jardins magiques édifiés par le musicien du rêve, si quelquefois un chant d'amour soupiré par une voix lointaine en fait tressaillir les échos endormis, et si, dans le miroir des harmonies, se reflète encore le flamboiement de l'azur splendide ou la paix infinie des nuits d'étoiles planant sur l'immensité du désert.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE FÉLICIEN DAVID

1° ŒUVRES LYRIQUES ET DRAMATIQUES
COMPOSITIONS VOCALES

Le Désert, ode-symphonie en trois parties, paroles d'Auguste Colin, 1844.

Moïse au Sinaï, oratorio en deux parties, paroles de Sylvain Saint-Etienne, 1846.

Christophe Colomb, *ou la Découverte du nouveau monde*, ode-symphonie en quatre parties, paroles de Méry, Chaubet et Sylvain Saint-Etienne, 1846.

L'Éden, mystère en deux parties, paroles de Méry, 1848.

La Perle du Brésil, opéra en trois actes, paroles de J. Gabriel et Sylvain Saint-Etienne, 1851.

Herculanum, opéra en quatre actes, paroles de Méry et Hadot, 1859.

Lalla-Roukh, opéra-comique en deux actes, paroles d'Hippolyte Lucas et Michel Carré, 1862.

Le Saphir, opéra-comique en trois actes, paroles de De Leuven, Michel Carré et Hadot, 1865.

La Captive, opéra en trois actes, paroles de Michel Carré (œuvre posthume).

Ménilmontant, chants religieux, 1833.

La Ruche harmonieuse, 30 chants à quatre voix d'hommes.

Chant du soir, chœur avec accompagnement d'orchestre.

Motets avec accompagnement d'orgue.

Nombreuses mélodies vocales avec accompagnement de piano.

2° MUSIQUE INSTRUMENTALE

1re symphonie en *fa*.
2e — *mi*.
3e — *mi bémol*.
4e — *ut*.
Les *Quatre saisons* (24 *quintetti* pour instruments à cordes).
2 *nonetti* pour instruments de cuivre.
1 quatuor pour instruments à cordes.
2 trios pour piano, violon et violoncelle.
Les Brises d'Orient et *Les Minarets*, recueils de mélodies pour piano.
Nombreux morceaux pour piano.

BIBLIOGRAPHIE

SAINT-ETIENNE (Sylvain). — *Biographie de Félicien David*. Marseille, 1845.

AZEVEDO (Alexis). — *Félicien David, sa vie, ses œuvres*. Paris 1863.

DE MIRECOURT (E.). — *Félicien David*. Paris 1856.

COMETTANT (O.). — *Les compositeurs illustres*. Paris, 1883.

ESCUDIER (Léon). — *Mes souvenirs*. Paris 1863.

BERTRAND (Gustave). — *Les nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*. Paris, 1872.

BERLIOZ. — *Article sur Félicien David* (Journal des Débats) inséré dans *La Musique et les Musiciens*, recueil formé par M. André Hallays, Paris.

SAINT-SAËNS (C.). — *Harmonie et Mélodie*.

REYER (E.). — *Notice sur Félicien David*, lue à l'Institut le 17 novembre 1877.

FÉTIS. — *Biographie universelle des musiciens*. Paris 1861.

POUGIN (Arthur). — *Supplément à l'ouvrage précédent*. Paris, 1878.

GROVE (sir George). — *A dictionary of music and musicians*. London, 1896.

TAJAN-ROGÉ. — *Fausses notes : Les anabaptistes et Félicien David ; Le Saint-Simonisme et la musique*. Paris, 1862.

BELLAIGUE (C.). — *Nouvelles silhouettes de musiciens*. Paris 1898.

DE SOLEMIÈRE (E.). — *Cent années de musique française*. Paris.

PROD'HOMME (J.-G.). — *Félicien David d'après sa correspondance inédite et celle de ses amis* (Mercure musical). Paris, 1907. (D'importants fragments en figurent dans le présent ouvrage.)

GUILLEMOT (J.). — *La musique orientale et la musique des Orientaux* (Monde musical). Paris, 1907.

TABLE DES GRAVURES

Portrait de F. David en costume de saint-simonien. (Au dos du portrait se trouve cette mention : « Peint à Ménilmontant en 1832 par Raymond Bonheur. *Signé :* P. Enfantin. » Musée de Saint-Germain.) 9

Gravure extraite du recueil intitulé *Ménilmontant* et représentant une cérémonie saint-simonienne. Bibliothèque du Conservatoire de musique.) 17

Gravure extraite du recueil intitulé *Ménilmontant* et représentant une prédication saint-simonienne. Bibliothèque du Conservatoire de musique.) 33

Frontispice de la partition du *Désert*. D'après une lithographie de Célestin Nanteuil. Bibliothèque de l'Opéra.) 41

Frontispice de la partition de *Christophe Colomb*. (D'après une lithographie de Célestin Nanteuil. Bibliothèque de l'Opéra.) . . . 49

Décor du 4e acte d'*Herculanum*. (D'après une gravure du temps.) . 65

Caricatures représentant Félicien David. (Dessin de Pilotell. Extrait du *Hanneton*, 1867. Dessin de Lemot. Extrait du *Monde pour rire*, 1868.) 73

Autographes de Félicien David : Fragment de la partition d'orchestre de la *Perle du Brésil*. Lettre au P. Enfantin. (Collection de M. Charles Malherbe.) 81

Portrait de Félicien David, vers 1865 89

Villa *Juno*, a Saint-Germain-en-Laye, ou est mort Félicien David. (La rue où se trouve cette maison porte actuellement le nom du compositeur.) 97

Tombeau de F. David, par Chapu. Érigé par souscription nationale en 1893 au cimetière du Pecq 105

Félicien David et ses œuvres. (Composition de Morin, extraite du *Monde illustré*.) 113

TABLE DES MATIÈRES

I. Les années d'enfance et d'adolescence. — Le saint-simonisme . . . 5

II. Le voyage en Orient . . . 24

III. Le retour en France. — Les années de solitude et de préparation . . . 32

IV. Le *Désert*. — Voyage en Allemagne . . . 44

V. *Moïse au Sinaï*. — *Christophe Colomb*. — L'*Éden*. — La *Perle du Brésil*. — *Herculanum* . . . 68

VI. *Lalla-Roukh* . . . 85

VII. Le *Saphir*. — La *Captive*. — Honneurs officiels. — Les années de déclin. — La mort . . . 96

VIII. L'œuvre de Félicien David . . . 109

Catalogue de l'œuvre de Félicien David . . . 123

Bibliographie . . . 125

Table des gravures . . . 127

Évreux, imprimerie Ch. Hérissey et fils

M. LAURENS
ÉDITEUR
PARIS